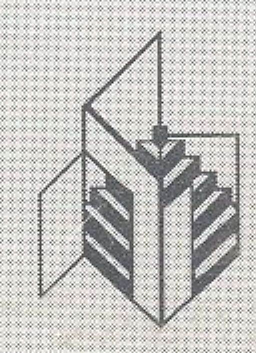
ملفات الحداثة

عبد العزيز موافى



مطبوعات
الهيئة العامة
لقصور الثقافة

ملفات الحداثة

عبد العزيز موافى

مطبوعات الهيئة

٦٨

• ملفات الحداثة.
• نقد.
• عبد العزيز موافى.
• الطبعة الأولى :
الهيئة العامة لقصور الثقافة.
• سلسلة مطبوعات الهيئة (٦٨)
• القاهرة - ٢٠٠٠
• رقم الإيداع : ١٦٢١٥ / ٢٠٠٠
• المراسلات :
باسم مدير التحرير
على العنوان التالى : ١٦ أ شارع أمين سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١
ت : ٧٩٤٧٨٩١ (داخلى : ١٨٠)
• الطباعة والتنفيذ :
شركة الأمل للطباعة والنشر.
ت : ٣٩٠٤٠٩٦


الهيئة العامة لقصور الثقافة

المحتوى

المحتوى

(يتبع)

مقدمة

في أوائل نوفمبر ١٩٩٣ كنت أزور الكاتب الراحل.. غالي شكري في مكتبه بمقر مجلة القاهرة الكائن على كورنيش النيل، وكان وقتها رئيساً لتحرير المجلة في عصرها الذهبي، وعرضت عليه أن تنشر المجلة في العدد التالي بعض قصائد لحسين عفيف، الذي كانت ذكراه ستحل في شهر ديسمبر، متزامنة مع العدد التالي للمجلة. وقد تحمس غالي شكري لهذه الفكرة، ولكنه طلب مني بدلاً من إعداد بعض قصائد للنشر، أن أقوم بإعداد ملف عنه، خاصة وأن مسيرة حياته وكذا مسيرته الإبداعية، كانتا شبه مجهولتين للوسط الثقافي، نتيجة للعزلة الاختيارية التي فرضها حسين عفيف على نفسه، رغم أنه كان أحد نجوم هذا الوسط في الثلاثينات والأربعينيات .

وقد اقتنعت بفكرة غالي شكري، خاصة وأنني أرى أن الحداثة الشعرية لها جذور ممتدة في كل من التاريخ القريب والبعيد. ولكن بدت

المهمة صعبة، نظراً لقلة مصادر المعلومات عنه، بالإضافة إلى صعوبة الحصول على ما هو متاح بالفعل على قلته. ونظراً لأن حسين عفيف قد عاش فترة طويلة – فى نهاية حياته – بالإسكندرية، فقد اتصلت بالصديق الناقد السكندرى شوقى بدر، الذى اقترح أن أتصل بالسيدة رابعة عفيف شقيقته، وأعطانى رقم هاتفها .

أتى اتصالى بالسيدة رابعة بنتائج مثمرة. فبعد أن تم تحديد موعد لزيارتها فى منزلها بحى جليم بالإسكندرية، قمت بزيارتها بالفعل. وقد فؤجئت أنها تحتفظ بكل قصاصة كتبها الشاعر الراحل أو كتبت عنه، داخل أو خارج مصر. كما أن بعض المخطوطات التى لم تنشر أتيح لى الاطلاع عليها وتصويرها. كما أن للذاكرة اليقظة للسيدة رابعة عفيف بالإضافة إلى ملاحظات زوجها جلال كامل (رحمه الله)، قد أفادتنى كثيراً، ربما أكثر من الوثائق المكتوبة .

وفى تلك الزيارة، استطعت أن أحصل على صورة من كل إنتاج حسين عفيف المنشور أو حتى المخطوط، بالإضافة إلى كتب عن تصوارته النقدية عما أسماه بالشعر المنثور، وكذا بعض الصور النادرة له. وقد عكفت أياماً متواصلة على دراسة وتحليل ذلك المحصول الوافر من المادة الأدبية والتاريخية عن حسين عفيف، وكانت النتيجة ملفاً جيداً عن الشاعر الراحل، لقى ردود أفعال طيبة لدى المهتمين بالشعر فى مصر، بل وبتاريخ الأدب. والأهم من ذلك أنه قد لقى استحسان غالى شكرى نفسه، الذى كان رضاه دليلاً على حسن الأداء بالفعل .

تم نشر الملف، وبعد ردود الأفعال الطيبة طلب منى غالى شكرى أن

أستمر في الكشف عن الحلقات المفقودة في تاريخ الأدب الحديث، وقد ترك لي حرية اختيار الشخصية التالية، وطبقاً لرؤيتي الشخصية. وبعد تفكير لم يطل، عرضت عليه أن يكون الملف التالي عن إبراهيم شكرالله، فوافق على الفور.

بدأت الاتصال بمنزل شكر الله، ورتبت موعداً مع السيدة زوجته نظراً لاصابته بجلطة في المخ، كانت تمنعه من الكلام أو حتى الإدراك. وقد قدمت إلى السيدة الفاضلة كل ما لديها من أوراق ومخطوطات، حيث أن زوجها لم يكن قد نشر من قبل سوى ديوان شعرى واحد، قام بجمع قصائده التي نشرت في حقبة الستينيات، وكان هذا الديوان قد لاقى نجاحاً ملحوظاً حين نشرت معظم قصائده في مجلة «شعر» كان شكر الله هو الشاعر المصرى الوحيد الذى لم يعرفه بنى وطنه إلا عن طريق وسيط خارجى. وبحصر ما نشر في مجلة «شعر» في أعدادها السبعة والعشرين، وجدنا أنه الأكثر نشراً بين كل شعراء العالم العربى، حيث نشر ستة قصائد.

وحينما تصفحت أوراق شكر الله في محاولة لترتيبها أو ترقيمها، حيث كانت على هيئة مسودات بعضها غير واضح الكلمات، بالإضافة إلى الشطب المنتشر على امتداد الصفحات، ناهيك عن الكتابة بين السطور. وكان ما بذل من مجهود أقرب إلى ما يبذله علماء اللغات القديمة في فض شفرة لغة مجهولة، وكم كانت سعادتي حينما استطعت - بطريقة التباديل والتوافيق - أن أضع تلك الصفحات في صورتها النهائية، التي أصبحت مقروءة، دون أدنى تدخل منى في الصياغة أو

الربط بين الصفحات، حتى خرجت بصورتها النهائية كما هو منشور فى العدد رقم (١٣٨) من مجلة القاهرة فى أول مايو ١٩٩٤ .

وبعد أن أنتيهت من الملفين السابقين، فكرت فى إعداد ملف أخير عن بشر فارس، الذى أثر بعمق فى حركة الثقافة المصرية والعربية فى الربع الثانى من القرن العشرين، وكان أديبا موسوعيا إذ كان أحد رواد الاتجاه الرمزى فى الشعر العربى المعاصر، ووصل به الشغف فى الابتكار والتجديد إلى ابتكار بحر شعرى جديد أطلقتُ عليه البحر السابع عشر كما أنه قام بتأليف مجموعة قصصية متقدمة جدا بمقاييس زمن كتابتها فى أواخر الثلاثينيات. وقد قام بتأليف مسرحيتين عالميتين، مثلت إحداهما فى مسارح العديد من الدول الأوروبية. بالإضافة إلى مؤلفاته فى الفنون المختلفة، وله كتاب هام عن الزخرفة فى الإسلام.

ولقد واجهتنى صعوبة بالغة فى جمع مواد هذا الملف، حيث أن بشر فارس لم يكن له سوى صديق واحد هو د. يوسف مراد، أستاذ الفلسفة بآداب القاهرة، الذى توفى فى الستينيات كما أن بشر فارس لم يكن متزوجا، وليس له أى أقارب معروفين بمصر. لهذا، فقد بدأ لى أشبه باللغز، وقد حفزنى ذلك على محاولة فضه، ومن هنا، فقد اعتمدت على الوثائق وحدها، والتى لم يكن الحصول عليها هيناً فى دار الكتب نفسها. ولقد ساعدتنى السيدة رابعة عفيف أيضاً بالعديد من المصادر الأساسية فى هذا الموضوع، خاصة من المجلات والجرائد القديمة، والتى تحتفظ بالكثير منها. ولم أصدق أننى تمكنت من الانتهاء من هذا الملف بالفعل إلا حينما تسلمه منى غالى شكرى، الذى أثنى عليه كثيراً، وقام

بنشره في العدد (١٤٨) مارس ١٩٩٥ م.

ومن متابعة تواريخ نشر الملفات الثلاثة في مجلة القاهرة، سنجد أن إعداد هذا الكتاب قد استغرق حوالي العام، على الرغم من أن ما بذل فيه من جهد يحتاج إلى حيز زمني أكبر من ذلك بكثير، بل ربما يتطلب عدة أعوام. واعتقد أن السبب الأساسي لذلك هو حبي لهؤلاء الثلاثة، وإحساسي العميق بأنهم أعطوا ولم يأخذوا ما يستحقون من مكانة تليق بهم. كما كان لتشجيع غالي.شكري أثر كبير في إعطائي دفعة معنوية لإكمال هذه الملفات على أن الدافع الأساسي لهذا الجهد، كان يستهدف تصحيح بعض التصورات الخاطئة من وجهة نظري، في فهمنا لحركة الأدب في العصر الحديث، عبر بعدى المكان والزمان :

أولاً : بالنسبة للبعد المكاني تصور البعض أن الحداثة مكانياً - قد بزغت في منطقة الهلال الخصيب (سوريا - العراق - لبنان)، بينما الوقائع التاريخية تؤكد أن جذور تلك الحداثة، في مختلف حقب النصف الأول من القرن العشرين، كانت مصرية. لذلك كان تصحيح هذا التصور الخاطئ ضرورياً، لا من وجهة نظر شوفينية، فنحن نؤمن بوحدة الثقافة العربية، ولكن من وجهة نظر علمية بحتة.

ثانياً : بالنسبة للبعد الزماني فقد تصور البعض أيضاً أن هاجس الحداثة لم يبزغ سوى في نهاية الأربعينيات، بينما نرى أنه يمكن رده إلى نهاية العشرينيات، وربما قبل ذلك بعدة عقود.

ثالثاً : أن التحديث لم يبدأ بقصيدة التفعلية التي مثلت تغيراً كمياً في حركة الشعر العربي، بل بدأ بقصيدة النثر التي كانت تمثل تغيراً

كيفياً فى تلك الحركة، والتى لم تستفد كثيراً من القوة الدافعة لهذا التغير الكيفى فى اختطاط مسار جديد لها .

وإذا كنا قد تعرضنا لإشكالية الإعداد، فأن إشكالية النشر كانت أكثر صعوبة، ونقصد بها النشر فى كتاب فإذا كنت قد تركت بعض جوانب لهؤلاء الأدباء، لم أتعرض لها أثناء إعداد الملفات، فذلك لأنه كان هناك من تناولوا تلك الجوانب، ربما بتفصيل وتعمق أكبر. وكان من الطبيعى أن أحاول نقل نبض العصر الذى عاش به الأديب، إضافة إلى نقل بعض إبداعته الذاتى. ومن هنا، اشتملت الملفات على كتابات لآخرين : د.محمد غنيمى هلال، ود. يوسف مراد، وغيرهما.

وحين فكرت فى نشر هذا الكتاب، كنت أمام أحد خيارين :

- إما أن أستبعد كتابات هؤلاء النقاد العظام، وبالتالى أستبعد إيقاع العصر الذى صدرت فيه أعمال هؤلاء الأدباء، بحيث أقوم أنا بتغطية الجوانب التى قاموا بتغطيتها، بنبض عصر آخر غير الذى نشرت فيه .

- وإما أن أترك تلك الأعمال النقدية التى وردت بالملفات لآخرين، حتى نستفيد من رؤاهم، وحتى يكون هناك تعدد فى الرؤى فى تناول الأديب الواحد .

وقد اخترت الحل الثانى، على ما به من صعوبات. ولكننى اتصور أن المؤلف «النبى» ذلك الذى يوحى إليه، والذى يعرف كل شئ «قد مات». وأن التأليف لغة يعنى الجمع بين الأشياء المختلفة وجعلها متقاربة. فلم لا ينطبق ذلك على تأليف الكتاب؟ ولماذا يكون المؤلف هو فقط ذلك الرجل الذى يعرف كل شئ عن الموضوع؟ لذلك، فقد قررت أن أترك ما كتبه

الآخـرون كـمـا هو، حـتى يصـبـح هذا الكتـاب شـامـلاً لأكـبـر قـدر من المعلومات، ولأكثر من وجـهـة نظر، خـاصـة إذا كـانت تلك الوجـهـات - على تعـددها - لا تخـتلف مع السـيـاق العـام للكتـاب. وفي هـذه الحـالة يصبـح التـأليف - بمعنى الجـمع - هو الأكثر إثراء للكتـاب، أي أن يضـيف إليـه دون أن يؤثر عليه بالسلب. إلا أن النشـر في مجلة ثقـافيـة من المؤكـد أنه يختلف مع سياق النشر في كتاب، لذلك فقد استبعدت بعض الزوائد التي لم تضف لكنها قد تؤثر سلبيا على البيان العام للكتاب. وما أنتقص ليس بكثير. ولذلك فقد أشرت إلى أرقام الأعداد، وتواريخها، كي يعود إليها من يطلب المزيد.

وآمل في النهاية أن يملأ هذا الكتاب ركنا في الذاكرة الأدبية الحديثة، من خلال محاولة ملء بعض الفجوات بها .

الملف الأول

حسين عفيف

- سيرة حياة ومغامرة الشعر
- الإطار النظرى للشعر المنثور
- قصيدتان : حسين عفيف

حسين عفيف

سيرة الحياة ومغامرة الشعر

في السادس من ديسمبر تمر ذكرى ميلاد حسين عفيف رائد الشعر المنثور في مصر، الذى ولد في السادس من كانون الأول (ديسمبر) ١٩٠٢، وتوفى في السادس من حزيران (يونيو) ١٩٧٩ عن خمسة وسبعين عاماً، أبدع خلالها أحد عشر ديواناً شعرياً، ومسرحية واحدة، ورواية واحدة، بالإضافة إلى كتابين.

كان حسن عفيف قد تخرج من كلية الحقوق في عام ١٩٢٨. وقد انضم بعد تخرجه إلى حزب العمال الذى أسسه النبيل عباس حليم، ليناوئ به الملك فؤاد. وبعد اختلافه مع رئيس الحزب، قدم استقالته، وكانت هذه نهاية اشتغاله بالسياسة. وبعد تلك التجربة، انضم إلى جماعة أبوللو في أوائل الثلاثينيات. وقد أصدر أول ديوان له بعنوان

«مناجاة» في عام ١٩٣٤ ثم ديوان «وحيد» عام ١٩٣٨ ، فمسرحية «سهير» وديوان «الزنبقة» في نفس العام. وفي عام ١٩٣٩ أصدر ديوان «البلبل» وروايته الشهيرة «زينات». وفي عام ١٩٤٠ أصدر ديوان «العبير». وبعد فترة توقف عشرين عاماً كاملة، أى في عام ١٩٦١ عاود إصدار إبداعاته ثانية، بدأها بديوانه «الأرغن» في نفس العام، ثم ديوان «الغدير» في عام ١٩٦٥ ، ثم ديوان «الغسق» في عام ١٩٦٨ ، وديوان «حديقة الورد» في نفس العام. وأخيراً أصدر ديوان «عصفور الكناريا» عام ١٩٧٧ ، أى قبل وفاته بعامين .

وربما كانت تجربة حسين عفيف الشعرية مباغتة للذاكرة العربية فنياً، ولأنها كانت تجربة باكرة، فإنها تتطلب منا الوقوف بإزائها لعدة أسباب :

أولاً : إن هناك تنازعاً ما يزال قائما، ليس على مستوى الأفراد ولكن على مستوى الشعوب، على السبق والريادة. ومن الواضح تاريخياً، أن حسين عفيف كان أسبق من الماغوط بأكثر من عشرين عاماً في إبداع القصيدة النثرية .

ثانياً : أن حسين عفيف كان رافداً ضمن منظومة ثورية شاملة، تمثلت في الحركة الرومانسية المصرية، خاصة بعد تأسيس جماعة أبوللو. وعلى الرغم من أنه يقف على يسار تلك الحركة، إلا أن أحداً لم يلتفت إلى مشروعه الشعرى. ربما لأن هذا المشروع - في وقته - كان أكثر جرأة مما ينبغى. وبالتالى، لم تستطع الحركة الشعرية، رغم اعترافها به، أن تستوعبه .

ثالثاً : أنه قد واكب إنتاجه الكثيف على المستوى الشعرى، بعض

التصورات النظرية عن ماهية الشعر ومفهوم قصيدة النثر. وقد تبدو تلك التصورات بديهية، بل وربما باهتة بمنظورنا الحديث، لكنها بمنظور عصره كانت تمثل طفرة تنظيرية، حيث كانت تمثل تغيراً كيفياً في فهم الشعر، وفي إعادة إنتاج الذاكرة الشعرية.

وإذا كان من المهم دراسة حسين عفيف ضمن الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي المعاصر، وجماعة أبوللو على وجه التحديد، فإن الأكثر أهمية هو رصد جوانب الاختلاف مع الرومانسيين، أكثر من الوقوف أمام عوامل الاتفاق. لأن جوانب الاختلاف هي التي حفرت له مجرى خاصاً داخل الحركة الرومانسية. وأهم سمات الاختلاف بينه وبين أقرانه، أنه بينما كانت ثقافتهم هيللينية بشكل عام، وأنجلو سكسكونية بشكل خاص، كانت ثقافته شرقية، بمعنى أنها تقترب من أن تكون ذات نزعة إشراقية.

وإلى جانب فارق الثقافة، فإن هناك فارقاً في الأدوات بينه وبين أقرانه، ونقصد به الإيقاع الشعري. فهو وإن كان قد فرط في الأوزان التقليدية،! إلا أنه فرض على نفسه أوزاناً داخلية صارمة. ويرى د. غنيمي علال في معرض حديثه عن ديوان «الأرغن»، «أن روح الشعر في العصر الحديث لا تعتد بالموسيقى، إلا بمقدار ما تشد من أزر الصور، وتضيف إلى إيحاءاتها. فإذا توافرت موسيقى الكلام وخلا من التصوير، فإنه يكون نظماً لا شعراً. أما إذا توافرت روح التصوير للنثر، وخلا من الموسيقى التقليدية، فإنه يكون قد توافرت له روح الشعر». وهنا تتطابق نظرة غنيمي هلال مع نظرة الفلاسفة المسلمين، خاصة ابن رشد والفارابي

وابن سينا، الذين رأوا أن تعريف قدامة ابن جعفر للشعر لا ينطبق سوى على النظم، أما الشعر من وجهة نظرهم فهو «القول الذى يعتمد على التخييل والمحاكاة». ومن البديهى أن هذا التصور إنما يتأسس على المفهوم الأرسطي للشعر. ويتساءل غنيمي هلال : من الذى يستطيع أن يزعم أن الموسيقى مقصورة على الأوزان الموروثة فى الشعر القديم فقط؟. ثم يقرر أن نقاد العرب القدامى، قد فطنوا إلى قيم هذه الموسيقى اللاعروضية، فى الكلام غير المنظوم. وإذا كنا نتصور ـ على غرار أرسطو ـ أن الشعر هو التصوير، فلم لانطلق معنى الموسيقى بحيث يشمل الموروث منها وغير الموروث، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعاً من الإيقاع خاصاً به، على أن تتوافق موسيقى الكلام مع الصور المثارة ؟ .

أما محمد إبراهيم أبو سنة، فيتفق مع التصور السابق، ويقرر فى مقالة منشورة بمجلة الوادى عن الشاعر حسين عفيف، أنه إذا كان البعض مايزال يطرح للبحث العقيم مشكلة المصطلحات فيما يتعلق بقضية الشعر، فإن الشعر وحده هو الذى يجعل من محاولة وضع قاعدة صارمة للفن، نوعاً من تحديد أشكال للنور والبرق والمطر. وإذا ضربنا صفحاً عن كل أنواع التعريفات المنطقية للشعر، فقد نلتقى فجأة وجهاً لوجه مع الشعر الحقيقى. ويعتقد أبو سنة أنه من هنا تحديداً يمكن أن ندخل عالم حسين عفيف الشعرى، وهو عالم خاص قد نحاول مضاهاته بعالم الرومانسيين الخيالى الحالم وقد نحاول أن نجد له نظيراً بين المتصوفة، الذين يجعلون من رموز العالم المتحولة إشارات عميقة الدلالة على أحوالهم. وقد نراه مزيجاً متماسكاً من الرومانتيكى الحال والصوفى

الذى يلهث خلف لحظة الإشراق. لكننا سوف نكون أقرب إلى الحقيقة، إذا تخلينا كلية عن محاولة تصنيفه. فقصائده - من وجهة نظر أبو سنة - هى مجرد مقطوعات تتكون من جمل مركزة خالية من الموسيقى الخارجية، وهى موسيقى الشعر العربى التقليدية. إلا أنه يقرر أن النقاد إذا لم يكونوا قد التفتوا إلى الظاهرة الشعرية عند حسين عفيف، فإن هذا الشعر نفسه قد لفت إليه كل ما يملك الإحساس الرفيع بجمال الفن، وقدرته اللانهائية على التمرد على المصطلح. فالشعر يضع قاعدة جديدة لكل قصيدة رائعة، مهما اختلفنا على توصيف أدواتها .

لكن، يبقى التساؤل قائماً : هل الأوزان المصطلح عليها لازمة للشعر؟، وحسين عفيف نفسه يجيب بأن «الشعر أسبق من الأوزان، لأن الوزن من صنع البشر، فى حين أن الشعر وجد من الحياة نفسها. وما دام الشعر استطاع - فيما مضى - أن يعيش حيناً من غير أوزان، فهو بعد إذا وجدناه يستطيع أن يعيش بدونها أيضاً » .

وهكذا. فإن دراسة المشروع الشعرى لدى حسين عفيف، سوف تنفى الاتهام السائد بأن قصيدة النثر العربية قد خرجت من قبعة الساحر الأوروبى. حيث أن الأمر يبدو فى نظر مروجى هذا الاتهام، وكأننا قد أفقنا فجأة من دهشتنا المباغته، على خفة يد هذا الساحر وهو ينقل القصيدة من قبعته إلى الذاكرة العربية. وكأن تراثنا قد أحاط بكل أطراف الكمال، حتى لم يعد هناك مبرر لأن نخرج عليه، وأصبح المبرر الوحيد للإبداع هو أن نخرج منه .

الإطار النظرى للشعر المنثور
عند حسين عفيف

هل حان الوقت ـ أخيراً ـ لدراسة مشروع حسين عفيف الشعرى ؟

ربما كانت المناسبة نفسها. فإذا كان تحقيق القصيدة ذكرى ميلاده في السادس من ديسمبر، هى الإطار المناسب لاستدعاء ذلك المشروع ومناقشته. وربما كان من الأجدى أن نناقش تصوراته عن القصيدة، نفسها. فإذا كان تحقق القصيدة على الورق يعبر عن وجودها، فإن التصور النظرى السابق لهذا الوجود، إنما يعبر عن ماهيتها، لذلك، قررنا أن ندرس ماهية الشعر عند حسين عفيف، قبل أن نقترب من وجود هذا الشعر .

وإذا كان حسين عفيف عزوفاً عن الأضواء

بطبيعته أثناء حياته، إلا أنه يجب أن نلقى بعض الضوء عليه بعد مماته، لأنه أصبح جزءاً من الذاكرة الشعرية العربية، ومن المؤكد أن تجاهله أكثر من ذلك، يعنى أننا نعانى من فقدان الذاكرة الأدبية، وهذه حالة مرضية متأخرة لا أعتقد أننا قد وصلنا إليها. ولعل أهمية دراسة شعر حسين عفيف وأفكاره، سوف تصل بنا إلى جذور هذه الظاهرة التى نبتت فى الثلاثينات من هذا القرن، ولم تكتسب شرعيتها بعد، على الرغم من أنها بدأت تحتل معظم مساحة الخارطة الشعرية المعاصرة، ونقصد بها ظاهرة «قصيدة النثر». تلك القصيدة التى كانت جزءاً هاماً من التصور الشعرى الرومانسى لحركة الشعر آنذاك، تحت مسمى الشعر المنثور، وتبوأت مكانتها داخل الحركات المهجرية وحركة أبوللو .

لقد وقفت القصيدة الرومانسية على أطلال القصيدة الكلاسيكية، لتحاول أن تستشرف أفقها الخاص. ولعل إشكالية الرومانسيين الحقيقية، كانت محاولة تحديد مفهوم الشعر، الذى يخرج على المفهوم السلفى، وفى الوقت نفسه لا يكون منبت الصلة به. وهذا هو أحمد زكى أبو شادى يحاول أن يعرف الشعر، باعتبار أنه «ليس هو الكلام المقفى، لكنه البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة، لاستكناه أسرارها والتعبير عنها. فإذا ما جاء هذا البيان منظوماً، فهو شعر منظوم، وإذا جاء منثوراً فهو شعر منثور» [(١)] . وبعد أن يبشر أبو شادى بالشعر المنثور، على اعتبار أن الوظيفة العاطفية للغة سابقة على هارمونيتها، فإنه يحاول أن يعطى الشعر المنثور مشروعيته، فيقرر أنه «نوع من الشعر تعترف به جميع الأمم الراقية، لكن على من يتصدى لكتابته أن يكون عظيم

الشاعرية، قوياً، ليعوضنا بذلك عن الموسيقى»[٢]. ومن الواضح أن أبو شادى لم يكن وحده فى معرض التبشير بالشعر المنثور أو الدفاع عنه. فجورجى زيدان يضا يعدد أنواع الشعر عند الأوروبيين، فيقول «فهو عندهم منظوم ومنثور، والمنظوم قد يكون موزناً غير مقفى، أو مقفى غير موزون، وإنما العهدة فى ذلك على الخيال الشعرى، أو المعانى الشعرية»[٣] . أما د. حسين نصار، فيعرض فى دراسة له للشعر المنثور عند شوقى، ثم يرصد أن مؤيدى الشعر المنثور لم يكتفوا بالوقوف عند التعاريف الأفرنجية للشعر، بل إنهم أعلنوا أن التراث العربى يضم عدداً من الأخبار التى تدل على أن العرب لم يكونوا يشترطون الوزن فى الشعر فى كل الأوقات، فأورد المعلوف خبر حسان ابن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما كان طفلاً . أما المازنى، فيقف موقف المعارضة لمفهوم الشعر المنثور، فهو فى النهاية نثر حتى وإن كان شعريا أما توفيق إلياس فيتبنى الدفاع عن تصورات جورجى زيدان عن الشعر، وحاول أن يترجمها بشكل أكثر دقة على النحو التالى :

- أن القافية والوزن أثر من آثار اختلاط الشعر بالغناء والموسيقى .
- أن التطور قد اقتضى فصل هذه الفنون، وهكذا نشأ الشعر المنثور .
- الشعر - إذن - (أمر وراء الكلام)، ولهذا تمكن كتابة الشعر بالكلام مطلقاً»[٥] .

لقد كانت الرومانسية - من هذا المنظور - تمثل ثورة حقيقية، فى المسار التاريخى لحركة الشعر العربى. ولكى تتأكد تلك الثورة، كان لابد من إحداث نقلة كيفية فى القصيدة العربية، ونسف المفاهيم السابقة عن

الشعر، ثم الخروج على سلطة النموذج المهيمن. وفى العصر الحديث «تجسدت سلطة النموذج أولاً فى اللغة الشعرية : جماعيتها - سلطويتها - تقريريتها - وصفيتها - خارجيتها - تقليصها التجربة الإنسانية ! سرد مباشر، ثم فى الصيغة الإيقاعية الرتيبة للشعر، فى إخضاع الهاجس الشعرى لقواعد النظام العروضى - التقفوى، ومعطياته المسبقة التى تتشكل خارج القصيدة» [٦]. ويرى كمال أبو ديب أن سلطة النموذج تجسدت - كذلك - في وحدانية المعنى ووضوحه، وفى تصور اللغة بوصفها وسيلة أو أداة جاهزة دقيقة التحديد، نقية من الالتباس لفكر متشكل جاهز. وتجلى ذلك له فى الفصل التقليدى بين المعنى والمبنى، وبين الفكر والأداة، ثم بين الشكل والمضمون .

كان ذلك هو المناخ الذى احتضن تجربة حسين عفيف الشعرية، مناخ الثورة لا مجرد الرفض، وطرح الأسئلة لا الاستسلام لليقين الشعرى، وهكذا، تفاعلت قصيدته مع هذا المناخ، وتهيأت للميلاد. ولقد تم ميلادها، عبر الاحتكاك والتأثر بشاعرين عظيمين : عمر الخيام وطاغور. فقد كان تأثر حسين عفيف بعمر الخيام عميقاً، لكن تأثره بطاغور كان أكثر عمقاً، وها هو يقول : «حين قرأت طاغور، شعرت أنى قد التقيت فيه بنفسي. وألقت أشعاره الضوء الغامض على نغمي الخاص، فظهرت ملامحه» [٧]، ومن خلال هذا التأثر، فإن الضوء «الغامض» الذى ألقاه شعر طاغور على نغمه الخاص، كان هو روح الشعر. وبمعنى آخر كان هو الصورة الشعرية، تلك الصورة التى تعتمد على الخيال لا البلاغة، وعلى النمو لا التتابع، وبالتالى، لم تعد الاستعارة التى هى أساس الخيال عن

الرومانسيين، مجرد تغيير في المعنى، لكنها أصبحت ـ في القصيدة الجديدة ـ تغييراً لطبيعة هذا المعنى. فالقصيدة الرومانسية هي تلك القصيدة التي تهدف إلى نقل المعنى من طبيعته الذهنية إلى طبيعته العاطفية. لهذا، فإن كل استعارة لا يجوز أن توصف بأنها شعرية، لأن الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية. وذلك ما حاولته قصيدة حسين عفيف، والتي حاولت ـ أيضا ـ ألا تتعامل مع رموز الألفاظ المنطوقة، بقدر ما تتعامل معه الأجساد الكاملة لهذه الألفاظ، أي أن القصيدة ـ عنده ـ كانت تطمح في الوصول إلى مرحلة من الإدراك، يصبح فيها المتخيل والواقعي شيئاً واحداً. إنها حالة من الملاحظة المستبصرة التي قد يبلغها الشاعر الرومانسي. فكيف عبر حسين عفيف عن رؤياه النقدية في ذلك ؟

● **مفهوم الشعر :**

إشكاليتان أساسيتان واجهتا الشعر المنثور منذ بدايته. وتصدى لها حسين عفيف، في محاولة لطرح رؤية نظرية تعينه على تجاوزهما، واستشراف أرضه الشعرية البعيدة، وهما : مفهوم الشعر، وإشكالية الإيقاع. ومن خلال رؤيته النظرية، سوف نحاول أن نناقش الإشكاليتين عنده، وإلى أي مدى استطاع أن يسيطر عليهما .

بداية، فإن مفهوم الشعر لديه كان غامضاً، وانعكس ذلك بدوره على القصيدة عنده، فمن المؤكد أن عدم وضوح الرؤية، التي تشكل وعياً نقدياً لدى الشاعر، عادة ما يصيب القصيدة بالترهل. وعدم وضوح

الرؤية ناتج بالأساس عن انديـاح اللغـة، عنـد محاولتـه تعـريف الشـعـر، فيـصبح المفهوم فضفاضاً، يحتـمل الإضافة كما يحتـمل الحذف، وينطبق على كل قصـيـدة، في نفس الوقت الذي لا ينطبق فيـه على أي منهـا. ووسط مجاهل اللغة (الإنشائية)، سوف نقترب قدر الإمكان من تصوره لماهية الشعر. والشعر المنثور لديه، كضرب من الشعر «يجب أن يكون على غرار الشـعر ذاته». بمعنى أنه «يجب أن يشترك القلب مع الفكر في إيحاء معـانيه، والإيقاع مع اللفظ في بيان مدلوله» [٨] . فهـو ـ بداية ـ يقترب من التصور الحديث في أن اللغة تتطلب المفاهيم المجردة، أما الشعر فيـتطلب الرؤيا، والرؤيا عنده هي نتـاج «الإيحـاء». ومع إحسـاسـه الشخصي بأن لغته الشارحة للشعر فضفاضة، فإنه يستطرد، لكي يقتنص المعنى الغامض. فيقرر أنه قد يكون من الخير أن نصل إلى تعريف الشعر، عن طريق تعريف الشـاعر، أي تعريف الوسيلة، حين يعجز عن تعريف، الغاية، فالشاعر هو «ذلك الشخص الذي يلمح المستور من أسرار الكون، ويلمح الظلال من خلال النور» [٩] . وهو ـ في استطراده ـ لا يخـرج عن مفهوم الإيحاء، الذي هو من طبيعة الاتجاه الرمزي، حيث تبدو القصيدة وكأنها الرسم لا للأشياء، ولكن لما تنتجه هذه الأشيـاء، على حد تعبير مالا رميه. كما أنه يرى الشاعر أيضاً «هو ذلك الشخص الذي يسحر اللفظ، ويرسل الكلمات أغاني خالدة» [١٠] . فإلى جانب «الإيحاء» الذي يحاول أن ينتجه الشاعر، فإن حسين عفيف يضيف إليه مفهوم «السحر» أي شحن الكلمات بطاقة سحرية تمكنها من أن تمارس فعل الخلق، من خلال تجسيد الأفكار المجردة. فالشعر «لا يتم خلقه إلا إذا انتهى

التصور منه إلى تصوير . . ولقد يتجسد المعنى الشعرى جسم إنسان، فيصير امرأة ولقد يتجسد نغماً، فيصير أغنية. لكنه فى كل ما يتجسد - ينفث قواه فى جسده، ويتخذ من جسده مظهراً لقواه» (١١). وفى هذا التصور عن الشعر، يقترب حسين عفيف من هدفه، لا من خلال مفهوم الشعر، ولكن من خلال وصف الشعر. فالفارق الأساسى عنده بين الشعر واللاشعور، هو الفارق بين التصورات التى هى أساس الحقيقة العلمية، أما الصور فهى لب الحقيقة الشعرية. إنها وحدها التى تستطيع أن تجسد المجرد، وتنفخ فيه من قوتها السحرية، فتنبعث فيه الحياة. وعلى الرغم مما بين السحر والمادة من تباين، فإن حسين عفيف يرى أن الأسلوب، كما يكون معبراً، فيجب «أن يستمد لونه من طبيعة المعنى الذى يؤديه. إذن، فلابد للشاعر من أن يسحر اللفظ عندما يريد التعبير عن معانيه المسحورة» (١٢). وبمعنى آخر، فإن حسين عفيفى يتبنى المفهوم المعاصر عن تفجير اللغة، أى استخراج الطاقات الدلالية الهائلة الكامنة فى الكلمات، من خلال تغير طبيعة هذه الدلالات، نتيجة علاقة الكلمة بالنسق. وهنا، تستطيع الكلمة أن تفجر بداخلها الدلالة ونقيضها، وهذا هو السحر نفسه. فالسحر يعتمد أساساً على مبدأ الوحدة من خلال التناقض، وبالتالى فهو يحيل إلى مبدأ هام من مبادئ الشعر، وهو التجانس الكونى داخل القصيدة بين مفردات العالم. وحين يخفق الشاعر فى التصوير، أى فى تجسيد المعنى وتحقيق التجانس الكونى، «فإن تعبيره قد يجئ مستكملاً كل عناصر الصورة التى تخيلها الشاعر، إلا أنه أخفق فى إشعاع النور الذى يضطرب فى تضاعيفها، وجاء بها على صورة من

الجمود تشبه جثة امرأة جميلة، لم تزل لها الملامح نفسها، ولكنها فقدت الجمال نفسه» [١٣].

ولكن، كيف يتاح للشاعر أن يسحر لفظه ؟

إن حسين عفيف يحاول أن يجيب عن التساؤل السابق، فيرى أننا ـ بداية ـ يجب أن نفهم ما هو (التصور) الشعرى. وهو يعرفه بأنه «لمعة من لمعات الوعى الباطن ـ مثوى القوى الشاعرة فى الإنسان وهو وإن كان لا يملك فى هذا الدور تعبيراً عن نفسه، إلا أنه ينطوى على نغمة ويحمل جرثومة أسلوبه.. فالشاعر عندما يريد التعبير عن معنى تصوره، فهو إنما يندمج فيه، ويتأثر به حتى ينتشى،. وإذ ذاك، تفقد قواه العاقلة سيطرتها على نفسه الشاعرة، وما تحتويه من معان. فإذا ما تم له أن يتجرد لمعناه، وتم له حينئذ ـ أن يتحرر من هيمنة الجسد، انطلق من نفسه شادياً مرتلاً بنغم يصوغه من ذات نفسه.. وبعبارة أخرى، فإن الشاعر لا يدع عقله قط يعبر عما يراه، وإنما يترك ما يراه يعبر عن نفسه بنفسه» [١٤]. ومن خلال محاولة حسين عفيف الاقتراب من مفهوم التصور الشعرى، فإنه يضل الطريق، فلا يتحدث عن التصور الشعرى، وإنما يتحدث عن التجربة الشعورية، ومن البديهى أن التصور الشعرى هو ما نسميه «رؤية العالم»، أى النية الشعرية أو التصميم الشعرى المسبق الذى يحدد نظرتنا إلى العالم، من خلال منظور الشعر. فالتصور مرتبط بالعقل، وأما التجربة الشعورية فهى التى ترتبط بالوعى الباطن. فإذا تجاوزنا عن هذا الخلط بين عناصر الشعور واللاشعور، فإن حسين عفيف يرى أن الشاعر يسحر الألفاظ، حين يصوغها على غرار ما يلهم به من معان مسجورة».

وإذا كانت مادة الوجود واحدة، كما يقول الفلاسفة، فما اختلاف الصور في الحياة إلا من اختلاف النسب والأوضاع. فالألفاظ المؤلفة على نحو من التركيب تكفل التعبير عما هو مادى، هى نفسها التى تعبر عن السحر، إذا ما صيغت على نحو من التركيب آخر. إن العلاقة بين أجزاء المادة، هى وحدها التى تهبها الروح، وتنظيم هذه العلاقة هو مدار فن الشاعر ومظهر نشاطه. فالشعر كروح جميل، إذا لم يتجسد جسماً جميلاً اختنق فيه، وعجز هذا أن ينم عنه» (١٥). إذن، فالسحر فى الشعر لا ينتج عن الألفاظ منفردة، لكنه يتأسس داخل العلاقة بين الكلمات، أى من خلال النسق. وتلك رؤية متقدمة جداً، على الرغم من عدم اطلاع الشاعر على علوم اللسانيات الحديثة. وربما كانت صدى لنظرية النظم عند الجرجانى، لكنها فى كل الحالات تعبر عن فكرة تفجير اللغة. وربما لو تمكن حسين عفيف من المعجم الاصطلاحى الحديث، لأمكنه أن يصوغ تصوراته بشكل أعمق. وهو فى غياب مفهوم تفجير اللغة، يحاول أن يستعيض عنه بمفهوم السحر. فما هو السحر إذن؟. يتصور حسين عفيف أن السحر هو «مزيج من القدرة والغموض، يتألف منه معنى خارق، يصل بالإنسان إلى حالة من الإعجاز. هو قبس من ذلك السر الذى انحدرنا عنه، والذى يحتجب وراء كياننا، ولا يفتأ يلمع من غضونه، مذكرا إيانا، مكبدنا الحنين إليه. هو للوجود بمثابه وعيه الباطن، وكيانه الغابر السحيق. ونحن منه بمثابة الجديد من القديم، والحاضر من الماضى، والظل من النور والجسد من الروح، واليقظة من الحلم، وهو يفتننا، لأنه يردنا إلى أصولنا، ويعود بنا إلى موطن الذكريات الغالية» (١٦). وفى هذا

التحديد (الفضفاض) للسحر، تتبدى ملامح التصور المثالى للعالم، قياساً على التصور الأفلاطونى لعالم المثال. فالسحر هو أرضنا البعيدة، أو هو -على حد تعبير جبران- بمثابة (البلاد المحجوبة)، والقصيدة هى محاكاة لعالم المثال. ونحن فى سعينا للالتحاق بتلك الجزيرة التى أغرقها طوفان الواقع، علينا أن نلتجئ إلي وسيلتنا السحرية الوحيدة التى طفت فوق هذا الطوفان.. الشعر -فالشعر- لأنه يحمل منطق السحر -يرد الوجود إلي وعيه الباطن!!. وكى نمارس السحر، فلابد لنا من طقوس ما، والقصيدة هى الطقس الوحيد والممكن لتلك الممارسة. وهنا تستحيل القصيدة بأكملها إلي ما يشبه كلمات «التعزيم» لإطلاق القوى الغامضة داخل نفوسنا. فالكلمة هى أساس الوجود (فى البدء كانت الكلمة)، وهى فى الوقت نفسه سبب الوجودة (كن فيكون). فعلى القصيدة، إذن أن تكون سبب الوجود، وأن تكون سبيله -أيضاً- إلي الوجود، من خلال قدرتها السحريّة، وكأن الكون كله يفيض أو يصدر عن الكلمة.

وهكذا، تكتمل نظرة حسين عفيف -ثلاثية الأبعاد- للشعر. فمما سبق، فإن الشعر عنده هو مزيج -بنسبة ما- من عناصر ثلاثة :

الإيحاء

السحر

التجسيد

• إشكالية الإيقاع

كانت -وما تزال- الإشكالية الأساسية التى تواجه عادة القصيدة (اللاعروضية)، هى إشكالية المصطلح. ومازال هذا النوع من الشعر

يتخبط في الذاكرة الحديثة داخل ظلمات التسميات، مرة تحت مسمى (الشعر المنثور)، وأخرى تحت مسمى (قصيدة النثر)، والإشكالية هنا هي إشكالية تعريف الفن من خلال نقيضه. فكيف يستقيم أن يكون شعراً وأن يكون منثورا في الوقت نفسه؟، على الرغم من أن طبيعة الشعر تختلف عن طبيعة النثر. كيف يمكن أن نطلق على قصيدة ما وصف (نثرية) للسبب السابق نفسه؟. إن أخطر المزالق التى يمكن أن يتعرض لها، هى أن نحاول تعريفه من خلال صفات سلبية، ـ فهنا تحديداً ـ ننتهى قبل أن نبدأ. ولقد استطاع أحمد زكى أبو شادى أن يقترب كثيراً من المصطلح المناسب، حين أطلق على هذا النوع من الشعر (الشعر الحر)، على اعتبار أنه متحرر من الوزن والقافيه معاً. إلا أن د. محمد النويهى أطلق المصطلح نفسه فى فترة لاحقة على شعر التفعيلة، بإعتبار أنه متحرر من عدد التفعيلات داخل السطر الشعرى الجديد وظل الأسم ملتصقا به حتى الآن. ونحن نعتقد أن بداية صحيحة لما يسمى بـ (الشعر المنثور) أو (قصيدة النثر)، يجب أن تبدأ من خلال التسمية الصحيحة، والتى نقترح أن تكون هى تسمية أبو شادى (الشعر الحر). خصوصاً وأن شعر التفعيلة، قد استقر على هذا الأسم الأخير.

وعودة إلى إشكالية الإيقاع، فإننا نحتاج أن ننظر إلى الوراء قليلا. فلأن الشعر الكلاسيكى كان يصوغ العالم لغة، فإن هذا العالم كله كان يتسم ـ داخل القصيدة ـ بالمنطق الصارم الذى يحكمه خارجها. كما أنه كان يخضع لعلاقات السببية بين مفرداته، مما يؤدى إلى ترابط أجزاء النص داخل تلك العلاقة أيضاً. وهكذا، يصبح العالم داخل القصيدة يقينياً ومطلقا وفى سلام من نفسه. لذلك، كان من الضرورى إضفاء

عنصر مغاير إلى العالم من خلال الشعر، يجعل الخطاب العقلانى بداخله مختلفاً عن الخطاب العقلانى خارجه. فكانت موسيقى الشعر الكلاسيكى (الصاخبة)، هى أداة التمييز بين الخطابين، أما القصيدة الحديثة فهى لا (تترجم) العالم شعراً، كما أنها لا (تعبر) عنه شعراً أيضاً، لكن ما يميزها أن رؤيتها له هى رؤية شعرية، فهى لا تحيل العالم بإتجاه الشعرى، لكنها تستخرج الشعرى من العالم، وعندما تنتفى عملية الترجمة الشعرية للعالم، أو التعبير الشعرى عنه، تنتفى الوسائط بالضرورة التى كانت تساعد على إتمام تلك العملية، إذ يصبح وجودها من لزوم ما لا يلزم وأهمها العروض والبلاغة التقليدية. تلك، الحقيقة البديهية، لم تستطع أن تفرق أيضا بين ضرورات الثقافة الشفاهية وضرورات ثقافة التدوين .

وحين ننتقل إلى حسين عفيف، نجد أنه يتصور أن الشعر المنثور، هو «الشعر الذى يتحرر من الأوزان الموضوعة، ولكن لا ليجنح إلى الفوضى، وإنما ليسير وفق أوزان مختلفة يصنعها الشاعر عفو الساعة، ومن نسجه وحده.. أوزان تتلاحق فى خاطره، ولكنها لا تضطرد غير أنها - برغم تباين وحداتها - تتساوق فى مجموعاتها، وتؤلف من نفسها - فى النهاية - هارمونيا واحدة، تلك التى تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة» (١٧) . إذن، فهو لا ينفى الموسيقى عن الشعر، لكنه يعدل اتجاهها، فالوزن - عنده - قائم بمفهومه القديم، لكنه متغير بالتصور الحديث. وبالتالى، تصبح التفعيلة المفردة - لا البحر - هى أساس الموسيقى عنده، كما تصبح هى وحدتها المعيارية، وهذه الوحدة تتكون من أشكال التفعيلات الأساسية السبع (مستفعلن - متفاعلن - مفاعيلن - مفاعلتن - فاعلن - فعولن -

فاعـلاتن) ، لتصبح القصيدة فى النهاية إطاراً لهذه الأشكال السبعة . وعلى الشاعر أن يستدعى نوعاً من الحوار بين تلك الإيقاعات داخل القصيدة ، لتصبح أقرب إلى القصيد السيمفونى منها إلى فن الأرابيسك : الأولى تعتمد على الدراما السمعية ، أما الثانى فيعتمد على الأطراد والتكرار. لهذا ، «فبينما جمال الشعر المنظوم يبدو فى التجمع ، فإن جمال الشعر المنثور يبدو فى التسلسل . فهو يتيح لك أن تشهد ـ فى وضوح ولذة ـ ومضات الميلوديا المختلفة القصيرة اللبث ، وسط طنين الهارمونيا الدائمة» (١٨) . ولهذا ، فإن حسين عفيف يتصور أن الشعر المنثور ، برغم ما فيه من إنسجام ، يتنزه عن غيب الوتيرة الواحدة ، فالإنسجام بداخله ، هو انسجام درامى ، يشع أضواء شتى ، وهذه الأضواء تتميز بأنها متباينة ، وفى الوقت نفسه غير مستقرة ، ومتجددة ومتلاحقة أبدا . ونتيجة لهذا الجمع بين الأصوات التى قد تبدو متنافرة خارج القصيدة الكلاسيكية ، فإن حيوية المتلقى تتجدد معها وتتضاعف ، نتيجة إحساسه بأن الشاعر قد استطاع قد استطاع ترويض الإيقاعات ، وأنه استطاع أن يأسرها داخل قفص التآلف والأنسجام ، كما يرى حسين عفيف أن الشعر المنثور ـ من خلال هذا التنوع الإيقاعى ـ يصبح أقرب أنواع الكلام إلى الطبيعة ، التى هى مصدر لكل الإيقاعات التى تحيط بنا . فالطبيعة «قلما تعرف التماثل بين وحداتها ، وإنما هى تنشد التآلف فى مجموعها ، فأنت مثلا لا تجد فى الشجرة تماثلا بين أجزائها ، إذ يشرد غصن ويتقلص آخر ، وينثنى فرع ويستوى فرع . ولكنها ـ فى مجموعها ـ تبدو متلاقة متعانقة ، تنتهى إلى معنى من التساوق يرتاح إليه الذوق السليم ، ويشهد له حتما بالجمال . وما قيل عن أفرع الشجرة الواحدة ،

يقال عن الطبيعة ككل . . وهكذا لا تعرف الطبيعة التكرار المحض ولا النهاية المحدودة، ومن هنا كان جمالها غير محدود، وسحرها غير منته»[١٩] . وإذا كانت العرب قد قسمت الأجناس الأدبية إلى شعر ونثر وقرآن، فإنه من منظور أن القرآن هو خطاب أدبى بالأساس، وأن إعجازه الحقيقي فى ذلك، فإن حسين عفيف ـ مع تنزيهه للقرآن ـ يستشهد به لينفى فكرة الإيقاع العروضى، «فالإيقاع القرآنى رغم أنه لا يخضع لوزن أو قافية، إلا أن موسيقى الوزن تلوح فى تضاعفيه، وترتفع عندما لا تمنع المناسبة، حتى لتحمل العين أحيانا على أن تذرف الدموع». ثم يستشهد بعد ذلك بتعريف دائرة المعارف البريطانية لمزامير داود ونشيد الإنشاد الذى لسليمان، بأنهما أقدم نماذج الشعر الغنائى. فهذا ينهض دليلاً على أن الإيقاع اللاعروضى، يمكن أن ينتج شعرا، هو الشعر المنثور. وربم لو اطلع حسين عفيف على كلام المتصوفة، لاستطاع أن يؤكد أكثر على هذا التصوير. فمن البديهى أن الإيقاع النغمى داخل ثنايا الكلام، لا ينتج عن العروض وحده، ولكن للإيقاع أنظمه صوتية ومعنوية متجددة ومتعددة، العروض أحدها. فلقد «اتسع مفهوم الإيقاع، ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التى تساهم فى بناء اللغة الشعرية. فإلى جانب الإيقاع الناتج عن نبرات الجمل، هناك الإيقاع الناتج عن المد فى الكلمات، والإيقاعات الهارمونية (الجناس اللفظى ـ السجع ـ الترصيع . . .) إلى جانب الموسيقى الداخلية الناشئة عن استخدام بعض الظواهر البلاغية (الالتفات ـ المفارقة ـ التقسيم ـ المطابقة . .)»[٢٠]. ويسوق حسين عفيف هذا المثال من نشيد الإنشاد، ليؤكد على مقولته :

« فى الليل، على فراش، طلبت من تحبه نفسى، فما وجدته، إنى أقوم

وأطوف في المدينة، في الأسواق، وفي الشوارع، أطلب من تحبه نفسي. طلبته فما وجدته. وجدني الحرس الطائف في المدينة، فقلت : أرأيتم من تحبه نفسي. فما جاوزتهم إلا قليلا حتي وجدت من تحبه نفسي. فأمسكته ولم أرخهِ، حتي أدخلته بيت أمي، وحجرة من حبلت بي. أحلفكن يا بنات أورشليم بالظباء وبأيائل الحقل، ألا توقظن ولا تنبهن الحبيب حتى يشاء ».

على أن تلك الأدلة العقلية والعاطفية التي يسوقها حسين عفيف، لا تقيم دليلاً ـ من وجهة نظر الذاكرة التراثية ـ على ضرورة إطراح الأوزان الاصطلاحية، باعتبار أنها لازمة للشعر. لكنه يرد على هذا الرأى، بأن «الشعر أسبق من الأوزان. لأن الأوزان من صنع البشر، في حين أن الشعر وجد مع الحياة. وما دام الشعر وجد الحياة. وما دام الشعر قد استطاع ـ فيما مضى ـ أن يعيش حيناً من غير أوزان، فهو بعد إذ وجدت ـ أى الأوزان ـ يستطيع أن يعيش بدونها» (٢١) ومن الطبيعي أن يتبادر إلى الذهن ذلك الاتهام الأزلي، بأن الشعراء محدودى الموهبة هم الذين يلجأون إلى هذا التصور، لأنهم يجدون في الشعر المنثور تحرراً من القيود، التي تفضح موهبتهم المحدودة. ومن الطبيعي أن يكتب الشعر المنثور بعض الشعراء محدودى الموهبة، كما هو ممكن بالنسبة لقصيدة التفعيلة، وكذا الشعر العمودى، لكن هذا الرأى ليس صحيحا على إطلاقه. وحسين عفيف يقرر أن الشعر المنثور بتحرره من الوزن والقافية، لا يصبح سهل الصياغة كما يتصور البعض، ما دام كلام الشاعر «مازال يجرى وفق أوزان يبتكرها أثناء الكتابة. بل إن تحرر الشعر المنثور من القافية والوزن الواحد، يجعل مهمة الشاعر شاقة عسيرة، إذا لاحظنا أن الإطراد الذى

يلابس الوزن والقافية، يساعد على إحداث النغم، ويقسر الآذان على متابعته والرضوخ لتأثيره. ولهذا، فإن الشاعر يضطر إلى الاستعاضة عن موسيقى التكرار بموسيقى أخرى، يستمدها من القوة الشاعر ذاتها، وهي موسيقى أبعد منالاً من سابقتها، وكثيراً ما يضل الشاعر أوتارها، إذا هو لم يندمج في فكرته، أو لم يكن بطبيعته عبقرياً» (٢٢) .

وهنا، تكتمل رؤية حسين عفيف النقدية، التي تعد متقدمة جداً بالنسبة لعصرها، والتي تبدو متقدمة أيضاً بالنسبة للبعض، الذين يعيشون في نهاية القرن العشرين، وليس في عام ١٩٣٦ تاريخ إلقاء هذه المحاضرة. وتلك الرؤية تتصور أن الشعر إنما يتأسس على الإيحاء والسحر والتجسيد، ليس من خلال وجود الشيء، لكن من خلال خلق حالته، ومن خلال علاقات النسق لا من خلال الدلالات المعجمية للكلمات، ومن خلال التجسيد لا التجريد، كما أنها تتصور أن الإيقاع لازم للشعر، في حين أن الأوزان المصطلح عليها غير لازمة. ومن خلال تلك الرؤية، فإن الحركة الرومانسية إذا كانت تمثل ثورة، فإن حسين عفيف كان يقف على يسار تلك الثورة، إن لم يكن بإبداعه، فعلى الأقل برؤيته النقدية وربما كان تجاهل إبداعه خلال ستين عاماً كاملة، ليس ناتجاً عن الإهمال، بقدر ما هو ناتج عن الانقطاع الناتج عن رؤيته المستقبلية، التي لم تستطع الذاكرة الشعرية في عصره أن تستوعبها. وإذا كانت موسيقى الشعر ضرورة نتفق عليها جميعا، فنحن نتساءل مع غنيمي هلال :

من الذي يستطيع أن يزعم أن هذه الموسيقى مقصورة على الأوزان الموروثة في الشعر وحدها ؟ .

الهوامش والمراجع

(١) صدمة الحداثة ـ أدونيس ـ ص١١٦ .

(٢) نفسه ـ ص ١١٧ .

(٣) الشعر المنثور عند أحمد شوقي ـ مقالة ـ د. حسين نصار ـ مجلة فصول ـ أكتوبر ١٩٨٢ ـ ص ١٦٠ .

(٤) صدمة الحداثة ـ ص ٤١ .

(٥) الحداثة / السلطة ـ مقالة ـ د. كمال أبو ديب ـ فصول ـ يونيه ٨٤ ـ ص ٤٢ .

(٦) مقالة ـ د. لويس عوض ـ الأهرام بتاريخ الجمعة ٣ / ٨ / ١٩٧٩ .

(٧) محاضرات مدرسة الشعر الحديث ـ جماعة نشر الثقافة بالإسكندرية ـ محاضرة لحسين نفيف بتاريخ ١١ / ٩ / ١٩٣٦ ـ ص ١٣ .

(٨) نفسه ـ ص ١٣ .

(٩) نفسه ـ ص ١٣ .

(١٠) نفسه ـ ص ١٣ .

(١١) نفسه ـ ص ١٤ .

(١٢) نفسه ـ ص ١٤ .

(١٣) نفسه ـ ص ١٤ .

(١٤) نفسه ـ ص ١٥ .

(١٥) نفسه ـ ص ١٦ .

(١٦) نفسه ـ ص ١٦ .

(١٧) نفسه ـ ص ١٦ .

(١٨) نفسه ـ ص ١٧ .

(١٩) نصوص الشكلانيين ـ ص ٥٦ .

(٢٠) محاضرات مدرسة الشعر الحديث ـ ص١٨ .

(٢١) نفسه ـ ص ١٨ .

ملاحق

• قصيدتان ... حسين عفيف

• الشعر المنثور.. بقلم حسين عفيف

• الأرغن : د. محمد غنيمى هلال

• وراء الغمام : بقلم حسين عفيف

قصيدتان

شعر : حسين عفيف

(١)

عندما رأيتُ أوراقَ الزهر كأجفاني مبلْلة،

ولمحتُ عليها القَطرَ كالجمُان يترجرج،

ويتدلى كلما قلبه الوجد، فكأنه الأقراط، ثم

يسقط على العشب كعقد منفرط .

أدركت أن ندى الفجر دمع تسكبه الأزهار،

ورثيت لكل نبتة مخضلة..

وتمنيت لو جمعت من حباته كأساً، ومن دمعي لجة ،

ثم خضت إليك مزيجهما سابحاً،

حتى إذا ما وصلت وثيابى منه تنطف، مثلت

أمامك بأشواقى مضمخة

بعطر الأزهار .

(٢)

سرت

ـ والنهر ـ

تحملين جرتك المترعة

ولما أدرت وجهك، ورنوت إلى من خلال نقابك

الخفاق، مرت بى هذه اللمحة المنبعثة من الظلام،

كما يمر النسيم سراعاً على صفحة الماء، ثم ينسل

هارباً إلى الشاطئ المجهول ..

مرت بى

كطائر المساء الذى يعبر الغرفة المظلمة

من نافذة لأخرى، ويختفى فى الليل ..

أنت

محتجبة كنجم خلف الربى، وما أنا إلا عابر

سبيلٍ ..

ولكن

لم تمهلت حيناً، ووقفت ترنين إلى من

خلال نقابك الخفاق، وأنت تسيرين ـ والنهر ـ

تحملين جرتك المترعة ؟ .

---

* وجدتا ضمن أوراقه، ولم تنشرا من قبل .

الشعر المنثور

بقلم : حسين عفيف

الشعر المنثور، كضرب من الشعر، يجب أن يكون على غرار الشعر ذاته، أى يجب أن يشترك القلب مع الفكر فى إيحاء معانيه، والإيقاع مع اللفظ فى بيان مدلوله ولعله يكون من الخير أن نصل إلى تعريف الشعر عن طريق تعريف الشاعر.

الشاعر هو ذلك الشخص الذى يلمح المستور من أسرار الكون ويرى الظلال من خلال النور. هو ذلك الشخص الذى يسحر اللفظ ويرسل الكلمات أغانى خالدة .

قال شاعر ناثر يصف فتنته بالعيون السود.

«شد يا زرقاء العين ما يخفق اليوم قلب للسواد من

العيون ! خالستني من لياليه شموس فراح ينبثق من بريقها بريق للصبابة في قلبي.» الواقع أن ليس ثمة ليل في العيون، ولا ثمت شموس في هذا الليل إن وجد. فالليل اسم فترة معينة من الزمن، والشمس كوكب مكانه معروف. بل إن الليل والشمس ليتنافيان ومحال أن يجمعهما مكان واحد. ولكن ليت شعري هل كذب الشاعر؟ كلا. ولكنه رأى سواد العيون يشبه الليل حتى لكأنه الليل، وزن ومض برقها يشبه الشموس حتى لكأنها الشموس. أى أنه، كما قلت، قد لمح الظلال من خلال النور، أو هو لمح النور من خلال الظلام، لمح كل ذلك لا في دنيا الواقع، وإنما في عالمنا الشعرى الذى يزاحم في خواطرنا العالم المحسوس.

والآن وقد تم للشاعر أن يرى فقد بقى عليه أن يعبر. لأن الشعر تصور وتصوير والإخفاق في التصوير يذهب بما يأتى به التصور، وإذا ذاك يحتبس المعنى في نفس الشاعر ويأبى أن يشرق على الدنيا. بل إن الشعر لا يتم خلقه إلا إذا انتهى التصور منه إلى تصوير، وتقمصت الروح منه في جسد. ولقد يتجسد المعنى الشعرى جسم إنسان فيصير امرأة. ولقد يتجسد نغما فيصير أغنية ولقد يتجسد ألفاظاً فيصير قصيدة. ولكنه في كل ما يتجسد، ينفث قواه في جسده، ويتخذ من جسده مظهراً لقواه ولكن كيف يتسنى للشاعر أن يعبر؟ إن في خلجات نفسه معنى مسحوراً وبين يديه ألفاظه مادية، وكم بين السحر والمادة من تباين. ولابد للأسلوب كيما يكون معبراً أن يستمد لونه من طبيعة المعنى الذى يؤديه. إذن فلابد للشاعر من أن يسحر اللفظ عندما يريد التعبير عن معانيه المسحورة وإلا فإن التوفيق يخطئه كما لو كان قد قال في المعنى السابق.

«نفذت إلى من العيون السوداء كالليل أشعة ناصعة كالشمس، فما إن وصلت إلى قلبى عن طريق عينى حتى أذكت فيه الصبابة، وإذا بنور الجمال قد استحال ناراً من الحب». إن التعبير وإن كان قد جاء مستكملاً كل عناصر الصورة التى تخيلها الشاعر إلا أنه أخفق فى نقلها حية نابضة. أخفق فى إشعاع النور الذى يضطرب فى تضاعيفها وجاء بها على صورة من الجمود تشبه جثة امرأة جميلة، لم تزل لها نفس الملامح ولكنها فقدت نفس الجمال. غير أن الشاعر لم يفعل ذلك. إنه بعد أن استعرض الصورة على هذا النحو من التركيب أو مثله، مسه بعصاه فأفعمه بدنيا من السحر، وترك الصورة المسحورة تتجسد ألواناً مسحورة، والمعنى المسحور يبرز فى نغم مسحور.

ولكن كيف يتاح للشاعر أن يسحر اللفظ؟ قبل أن نفهم ذلك يجب أن نعرف ما هو التصور الشعرى، أى ما هو الشعر فى دور الحضانة وقبل أن يتجسد صورة معبرة. التصور الشعرى هو لمعة من لمعات الوعى الباطن مثوى القوى الشاعرة فى الإنسان. وهو وإن كان لا يملك فى هذا الدور تعبيراً ينطوى على نغمة ويحمل جرثومة أسلوبه، مستمداً هذا وذاك من ذات النفس التى ألهمته معناه. فالشاعر عندما يريد التعبير عن معنى تصوره، فهو إنما يندمج فيه ويتأثر به ويتأثر حتى ينتشى، وإذ ذاك تفقد قواه العاقلة سيطرتها على نفسه الشاعرة وما تحتويه من معانٍ، فإذا ما تم له أن يتحرر لمعناه، وتم حينئذ لهذا المعنى أن يتحرر من هيمنة الجسد، انطلق من نفسه شادياً مرتلاً بنغم يصوغه من ذات نفسه. أى أن الشعر يحيك جسده من ومضات روحه، وينسج ألفاظه من خلجات معناه.

وبعبارة أخرى أن الشاعر لا يدع عقله قط يعبر عما يراه، وإنما يترك ما يراه يعبر عن نفسه بنفسه .

فمعنى أن الشاعر يسحر الألفاظ أنه يصوغها على غرار ما يلهمه من معان مسحورة. إنه ما يزال بها يقدم ويؤخر ويتخير وينبذ ويناسب ويساوق معتمدا فى ذلك على محض قواه الشاعرة حتى يصوغها على نحو من التركيب يحمل السحر فى تضاعيفه. وإذا كانت مادة الوجود كما يقول الفلاسفة واحدة، وإنها لكذلك، فما اختلاف الصور فى الحياة إلا من اختلاف النسب والأوضاع. فالألفاظ المؤلفة على نحو من التركيب يكفل التعبير عما هو مادى، هى نفسها التى تعبر عن السحر إذا ما صيغت على نحو من التركيب آخر. إن العلاقة بين أجزاء المادة هى وحدها التى تهبها الروح، وتنظيم هذه العلاقة هو مدار فن الشاعر ومظهر نشاطه. فالشعر كروح جميل إذا هو لم يتجسد جسماً جميلاً اختنق فيه وعجز هذا عن أن ينم عنه .

وأما وقد أطلنا فى هذه المناسبة التحدث عن السحر فلقد يروق لنا أن نعرف ما هو. السحر هو مزيج من القدرة والغموض يتألف منه معنى خارق يصل بالإنسان إلى حالة الإعجاز. هو قبس من ذلك السر الذى انحدرنا عنه والذى يحتجب وراء كياننا، ولا يفتأ يلمع من غضونه مذكراً إياناً به مكبدنا الحنين إليه. هو للوجود بمثابه وعيه الباطن وكيانه الغابر السحيق. ونحن منه بمثابة الجديد من القديم، والحاضر من الماضى، والظل من النور، والجسد من الروح، واليقظة من الحلم، وهو يفتننا لأنه يردنا إلى أصولنا ويعود بنا إلى موطن الذكريات الغالية .

والآن وقد بينا ما هو اشعر فقد تهيأ لنا الكلام عن الشعر المنثور.

الشعر المنثور هو الشعر الذى يتحرر من الأوزان الموضوعة ولكن لا ليجنح إلى الفوضى وإنما ليسير وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفو الساعة ومن نسج وحده. أوزان تتلاحق فى خاطره ولكنها لا تطرد، غير أنها برغم تباين وحداتها تتساوق فى مجموعها، وتؤلف من نفسها فى النهاية هارمونيا واحدة، تلك التى تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة .

فبينما يبدو جمال الشعر المنظوم فى التجمع، يبدو جمال الشعر المنثور فى التسلسل فهو يتيح لك أن تشهد فى وضوح ولذة ومضات الميلوديا المختلفة القصيرة اللبث وسط طنين الهارمونيا الدائمة .

ولهذا فإن الشعر المنثور برغم ما فيه من انسجام، يتنزه عن عيب الوتيرة الواحدة، ويشع أضواء شتى متباينة غير مستقرة متجددة متلاحقة أبدا، فما تلبث أن تلهب عواطفك، وإذا بك تشعر معها كأن حيويتك تتضاعف .

وهو بهذا التنوع وهذه الطلاقة أقرب أنواع الكلام إلى الطبيعة. إذ إن الطبيعة قلما تعرف التماثل بين وحداتها وإنما هى تنشد التآلف فى مجموعها. فأنت مثلا لا تجد فى الشجرة تماثلاً بين أجزاءها إذ قد يشرد غصت ويتقلص آخر وينثنى فرع ويستوي فرع. ولكنها فى مجموعها تبدو متلافّة متعانقة تنتهى إلى معنى من التساوق يرتاح إليه الذوق السليم ويشهد له حتماً بالجمال. وما قيل عن آفرع الشجرة الواحدة يقال عن أشجار الغابة الواحدة، وما قيل عن أشجار الغابة الواحدة يقال عن مناظر الطبيعة المختلفة، فليس ثمة شبه بين صحراء وغابة وبحر وجبل ومع ذلك فهنالك بينها انسجام، والجمال على أتمه هو ما تمخضت عنه مجتمعة، وهكذا لا تعرف الطبيعة التكرار المحض ولا النهاية المحدودة،

ومن هنا كان جمالها غير محدود وسحرها غير منته .

وبعد فإن الشعر المنثور بتوافقه مع الطبيعة فيه ما فيها من رحابة وتحرر فهو كالطبيعة يقذف بك في أفق رحيب لا تحد منه القافية أو الوزن المطرد. ولذلك فهو يمهد لنفسه سبيل الانطلاق في الأفق إلى مسافات أبعد شوطاً وفي اتجاهات أكثر عدداً من أى نوع من أنواع الكلام .

ومن أجل هذا اختارت الأديان الشعر المنثور لغة لها لأن الطلاقة واللانهائية من أخص صفات الألوهة التى تلهم رجال الدين. وأننا مع تنزيهنا للقرآن الكريم عن إدراجه ضمن الأساليب البشرية نرى أنه من حيث الوضع اللغوى البحت أقرب ما يكون إلى الشعر المنثور وإن تجاوزها في خصائصه وطاقته. فهو لا يخضع لقافية أو وزن موضوع ومع ذلك فموسيقى الوزن تلوح في تضاعيفه وترتفع عندما لا تمنع المناسبة حتى لتحمل العين أحيانا على أن تذرف الدموع. أنظر مثلا قوله تعالى فى سورة النور . « الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فى زجاجة الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدى الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم » .

وما قيل عن القرآن الكريم يقال عن سائر الكتب السماوية . فمزامير داود ونشيد الإنشاد لسليمان هما أقدم شعر غنائى باعتراف دائرة المعارف البريطانية وهما من الشعر المنثور. وها هى ذى مقطوعة من نشيد الإنشاد :

« فى الليل، على فراش، طلبت من تحبه نفسى، فما وجدته، إنى أقوم

وأطوف في المدينة، في الأسواق، وفي الشوارع، أطلب من تحبه نفسي. طلبته فما وجدته. وجدني الحرس الطائف في المدينة، فقلت : أرأيتم من تحبه نفسي. فما جاوزتهم إلا قليلاً حتى وجدت من تحبه نفسي. فأمسكته ولم أرخه، حتى أدخلته بيت أمي، وحجرة من حبلت بي. أحلفكن يا بنات أورشليم بالظباء وبأيائل الحقل، ألا توقظن ولا تنبهن الحبيب حتى يشاء».

ورب معترض يقول إن الأوزان الاصطلاحية لازمة للشعر والجواب على ذلك أن الشعر أسبق من الأوزان لأن الأوزان من صنع البشر في حين أن الشعر وجد مع الحياة. وما دام الشعر قد استطاع فيما مضى أن يعيش حيناً من غير أوزان فهو بعد إذ وجدت يستطيع أن يعيش بدونها .

ولكن هل معنى ذلك أن الشعر المنثور بتحرره من الوزن الموضوع والقافية يصبح سهل الصياغة كما يتبادر إلى الذهن لأول وهلة. كلا بالطبع ما دام لم يزل على الشاعر الناثر أن يجرى كلامه وفق أوزان يبتكرها أثناء الكتابة. بل إن تحرر الشعر المنثور من القافية والوزن الواحد يجعل مهمة الشاعر شاقة عسيرة إذا لاحظنا أن الاطراد الذى يلابس الوزن والقافية يساعد على إحداث النغم ويقسر الآذان على متابعته والرضوخ لتأثيره. ولهذا فإن الشاعر الناثر يضطر إلى الاستعاضة عن موسيقى التكرار بموسيقى أخرى يستمدها من القوة الشاعرة ذاتها، وهى موسيقى أبعد منالاً من سابقتها وكثيراً ما يضل الشاعر أوتارها إذا هو لم يندمج فى فكرته أو لم يكن بطبيعته عبقرياً .

وإنى لآت من الشعر المنثور بمثلين أحدهما لطاغور والثانى من الشعر العربى الحديث :

القطعة الأولى وهى لطاغور شاعر الهند الأكبر وترجمة الدكتور ناجى.

« انتشرت بسمة على وجه الأفق كسوت قلبى بالخرق البالية، وأرسلته يستجدى فمى من باب لباب، فكلما كاد إناؤه يمتلئ اعتدى عليه اللصوص، ومر اليوم فى تعب وضنى. فجاء إلى باب قصرك بإنائه وهو خال فأقبلت عليه وأخذت بيده وأجلسته بجانبك فوق عرشك العالى» .

والقطعة الثانية وهى من كتاب «مناجاة» :

« ما هويتك لذاتك يا حبيبتى وإنما للجمال الذى أعبده ولا أعبد سواه. وإذا كان الجمال يا حبيبتى، موزعاً بين الحسان فقد وزعت ما بين الحسان قلبى. أنا عالمى الذات أحمل الحب لكل جميل وأود لو إن قلبك فى الغرام بدينى فإذا نازعتنا غيرة دفينة فى قلوبنا فلنوطن على احتمالها النفس أو نغسلها على مر السنين بالدموع. ولئن خاننا الصبر الجميل فحبذا الألم يا حبيبتى فى سبيل الطموح. مزيج من الحزن والفرح الحياة فلتكن مزيجا من الدموع والابتسام حياتنا. وأنت يا عين انطلقى فى إثر الجمال بسناه اكتحلى وبأساه ادمعى. ولتكن عواصف لا تعرف الخمود نفوسنا، وحاشانا نحن الأحياء أن نخلد إلى الهدوء فالهدوء الموت » .

● نشر ضمن سلسلة محاضرات مدرسة الشعر الحديث (مطبعة الترقى بشارع السياحة بمصر)، وكانت قبلها قد ألقيت بالإسكندرية بمسرح نادى الموظفين فى يوم ١١ سبتمبر سنة ١٩٣٦، بدعوة من جماعة نشر الثقافة بالإسكندرية .

حسين عفيف ... الأرغن

د. محمد غنيمي هلال

نعد ديوان، الأستاذ حسين عفيف فتحاً جديداً في الأدب العربى، إذ هو ضرب من الشعر العربى الحر، غير المقيد بقافية أو وزن فى معناهما التقليدى وقد سبق فيه الشاعر إلى نوع من التجديد فى الشعر قد يكون النقد العربى ـ بعد (غير مهيىء لاستقباله، خاصة والمعركة بين ما سموه الشعر الجديد والقديم لما تخف حدتها بين فريقى النقد المتصارعين: فى حين أن هذا الشعر الجديد ـ موضوع الصراع ـ لم يزد على أن أخل بالموسيقا التقليدية فيما يخص الوزن، أى مجموع التفعيلات فى البحور الموروثة، واحتفظ فى الوقت نفسه بالإيقاع التقليدى، زى وحدة الوزن، وهى

التفعيلة، فما بالنا بهذا الضرب من الشعر فى ديوان الأستاذ : حسين عفيف، وهو لا يتقيد بما عهدناه فى الشعر من وزن أو إيقاع، ولا يتخذ أساسا لإيقاعاته التفعيلية الموروثة أو الإيقاع المأثور ؟!

ولعل الأستاذ حسين عفيف قد استجاب فى ديوانه لروح الشعر كما نفهمه فى العصر الحديث، ألا وهو التصوير للمشاعر، أى إيرادها فى صور تبعد بها عن التجريد من ناحية، وعن السرور والتعبير من ناحية أخرى. ولا قيمة للموسيقا فى هذا المفهوم، إلا بمقدار ما تشد من أزر هذه الصور، وتضيف إلى إيحاءاتها. وبهذا نفرق بين النظم والشعر. فإذا توافرت موسيقاع الكلام وخلا من التصوير فإنه يكون نظما لا شعرا، فى حين لو توافرت روح التصوير للنثر وخلا من الموسيقا التقليدية فإنه يكون قد توافرت له روح الشعر، وقد فطن إلى هذا التفريق أرسطو فى القديم، فقرر أن روح الشعر يتمثل فى المحاكاة، واعتد بأن المحاورات السقراطية شعرية الطابع، وهى خالية من النظم، ثم أضاف أنه «لو نظم تاريخ هيرودوتس لظل تاريخا» .

على أننا نجافى الصواب إذا اعتقدنا أن الموسيقا لا قيمة لها فى قوة التصوير والإيحاء بالمشاعر. ولكن من الذى يستطيع أن يزعم أن هذه الموسيقا مقصورة على الأوزان المورثة فى الشعر القديم ؟

وقديما فطن نقاد العرب إلى قيمة هذه الموسيقا فى الكلام غير المنظوم. فلحظ الجاحظ - تبعا لأرسطو - قيمة الازدواج فى جمل الكلام، وعقد أبو هلال - فى كتابه : الصناعتين - فصلا خاصا بهذا الازدواج، وقسمه إلى ما هو متعادل الأجزاء فى الطول، وإلى ما هو متقارب فى

الأجزاء، وفى الحالة الثانية ينبغى أن يكون الجزء الثانى هو الأطول. ومثل له من القرآن الكريم: « ولستم بآخذيه، إلا أن تغمضوا فيه »، «وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيا» ومن ذلك ما ينص عليه قدامة بن جعفر فى مقدمة كتابه: «جواهر الألفاظ» فيقول: «وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن..» . ويقصد بالترصيع أن يجعل الشاعر أو الكاتب - على السواء - مقاطع كلامه متساوية الألفاظ فى البناء، متوافقة فى الانتهاء، مع مقابلة الأجزاء، والاتفاق فى وزن الكلمات فى كل جزءين، أو فى مجموعة الأجزاء، أما اعتدال الوزن في الكلام المنثور، ويمثل به له: «اصبر على حر اللقاء، وقصص النزال» فكلمة اللقاء والنزال على وزن واحد، وإن لم يتفقا فى مقطعيهما. ويسمى قدامة ذلك وزناً فيما يخص النثر، ومعنى ذلك أن هؤلاء القدماء يقرون نوعاً من الوزن فى النثر ويمدحونه بأنه يشد أزر المعنى، ويساوون فى قيمته بين الشعر والنثر.

لم يقصدوا هم أن يدخلوا الكلام النثرى - الذى توافرت له محسنات الوزن الذى ذكروه - فى نطاق الشعر، لأن مفهوم الشعر عندهم كان مقصورا على النظم التقليدى فحسب. وقدامة نفسه يعرف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى.

والمسألة الآن هى أنه ما دمنا قد اعتددنا بأن الشعر هو التصوير، وأن الموسيقا تابعة لهذا التصوير، وأن الموسيقا تابعة لهذا التصوير، فلم لا نطلق معنى هذه الموسيقا، بحيث تشمل الموروث منها وغير الموروث، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعا من الإيقاع خاصا به، لا

يتـفق والمعـهـود من الوزن كـمـا ورثناه، على أن ينجـح الشـاعـر فى إثارة شعورنا بصوره وموسيقاه؟ ومقياس ذلك النجاح موضوعي أيضا، إذ لابد أن تتوافق موسيقـا الكلام مع الصور المثارة. وقد أثيرت هذه المسألة فى النقد الأوربى منذ الرمزيين. فقد أراد هؤلاء أن يفسحوا مجال الموسيقا فى الشعر، لا استهانة منهم بقيمة هذه الموسيقا على نحو يتعمق فيه الشاعر فى الصورة الشعرية، ويخلق لكل صورة موسيقاها دون تقيد بالمعهود من الوزن. ومنذ الرمزيين كثر فى الإنتاج الشعرى العالمى ما سموه : الشعر الحر. ولكل شاعر فى هذا الضرب من الشعر نوع من الإيقاع خاص به، يبتكره، ويوثق صلته بصوره الشعرية وتجاربه. ولسنا بسبيل التعرض لهذه القضية وشرحها، ولكنا عرضنا موجز تاريخها لنقرر ما أسفرت عنه من إنتاج شعرى عالمى من نوع يتجاوز كثيرا ـ فى مجال التجديد ـ ما يطلق عليه نقادنا وشعراؤنا المحدثون : الشعر الحر، إذ إن هؤلاء يقصرونه على الشعر الحر ، إذ إن هؤلاء يقصرونه على الشعر المقيد بوحدة الوزن ـ وهى التفعيلة ـ دون عدد هذه التفعيلات، كما سبق أن أشرنا .

وكثير من الشعراء الغربيين لهم فى إنتاجهم تجارب شعرية غزيرة فى نوع الشعر الحر، فى معناه الأوسع، أى الذى لا يتقيد بوزن ولا قافية فى معناهما المورث .

ومن كبار شعراء الشرق الذين ساروا على هذا النهج شاعر الهند الشهير رابندرانات تاجور. وقد تأثر به الأستاذ حسين عفيف ـ فى ديوانه الذى نعرضه ـ صنوفا من التأثر فى قالب شعره، وموضوعات تجاربه وصوره، كما تأثر به فى تطور حياته العاطفية، وهو تطور تتجلى فيه

وحدة الديوان .

ويذهب شاعرنا مذهب تاجور فى ضربين من الصيباغة : فهو يتحرر من الوزن والقافية فى كثير من القصائد، وبهذا بدأ تاجور شعره الحر، فى حين يلتزم على الشطر الثانى من ديوان، وهذا هو ما انتهى إليه تاجور فى شعره كذلك .

على أن من الخطأ أن نزعم أن شاعرنا تحرر من الإيقاع على إطلاقه،، فإن له إيقاعا خاصا به لا يتبع فيه التفعيلات أو الأبحر التقليدية، وفى هذا الإيقاع الخاص تتمثل موسيقا الشاعر. وقد سبق أن قلنا إنه يسير على حسب ما اتبعه كثير من الرمزيين في الغرب وفى الشرق .

وكان شاعرنا يأنف أن يسير على درب مطروق من تلك الأوزان التقليدية قد تصرف القارئ عن مغزى التصوير ومرماه إلى الهيام بالموسيقا الظاهرة، والنغم السافر الذى قد ينفصل عن التصوير، فيصبح به نظما خاليا من روح الشعر .

على أن بعض القصائد فى الديوان تحتفظ بإيقاع يكاد يكون هو الوزن التقليدى، ولكن شاعرنا يتعمد أن يغير معالم الوزن التقليدى فى هذه القصائد، ببعض حروف أو حركات قليلة، تزيد على الوزن التقليدى أو تنقص منه ولنضرب مثلا لذلك ببعض فقرات من قصيدته الحادية والتسعين، وهى نشيد زنجية، تقول فيها :

«بلبل أجفانى كم أغفت قلوب. ولظل أهدابى كم أغفت مهج، عشقت بنات الغاب .

بين الأدغال نشأت. ومع الوحوش شببت. فبى نداء الغاب .

هجرتموه قديما . وذبتم إليه حنينا وهيهات ينسى الغاب
تلك العقول الواعية . تطوى غرائز غافية . دانت بشرع الغاب . »

فالفقرة الأولى تتردد موسيقاها بين مستفعلن (مع ما يمكن أن يدخلها من زحاف وعلل) وبين متفاعلن، ثم يختمها الشاعر بوزن : مفعول .

والفقرة الثانية تسير على نظام مستفعلن (مع ملاحظة ما يمكن أن يدخلها كذلك من أنواع الحذف التقليدية) ثم فعلات، ثم متفاعلن فعلا، ثم مستفعلن (التى تصير متفعلن) ثم مفعول .

ولو حذفنا الواو العاطفة من الفقرة الثالث لاستقام وزنها على نظام مستفعلن فعلاتن (مرتين) ثم مستفعلن فعلان .

وتتردد موسيقا الفقرة الأخيرة بين مستفعلن ومتفاعلن وفعلان ففى القصائد إذن ضرب من موسيقا تقرب من الأوزان التقليدية، ولكن الشاعر ينكر معالمها، لتصير غير ملحوظة إلا بالتأكل، كى توثر من داخل الصورة لا من خارجها . ويتمثل تنكيره لها - ما رأينا فى الفقرات التى ذكرناها - فى تغيير بعض حركاتها أو إضافة بعض حروف إليها، كما يتمثل تنكيره لها كذلك فى كتابتها عل شكل أسطر وفقرات لنفس السبب الذى ذكرناه : فالقصيدة الخامسة بعد المائة يكتبها الشاعر هذا .

« رقص الغيد على نابى فما لذراعى تحرم الخصر النحيل !

« وتكحلن بأحزانى وما نهلت عيناى من حفن كحيل .

« هن يمشين على وردى وأمشى على الشوك وفى خطوى عويل .

« إن يمل للزهر غصن فاذكروا أن لى فى أضلعى قلبا يميل .

«يشتهى الحسن ويهوى لثمة فى ربى الروض على الظل الظليل» .

فهي في الديوان على صورة أسطر نثرية وفقرات، على الرغم من أنها موزونة على تفاعيل بحر الرمل، فيما عدا السطر الثالث فإن موسيقاه تستقيم على بحر الرمل لو أن الشاعر استبدل بكلمتي : «على الشوك» تعبير : فوق أشواك، أو عبر أشواك مثلا.

ومن أجل السبب الذى شرحناه كذلك، يكتب الشاعر بعض قصائده في صورة أسطر وفقرات، في حين أنها مستقيمة كلها على حسب الوزن التقليدى، وذلك ليصرف القارئ عن تتبع الموسيقا والتعلق بها لذاتها ولكي يحمله على تركيز انتباهه في الصور وتتابعها وموسيقاها الداخلية. وذلك كما في القصيدة التاسعة والأربعين، وهي كلها على بحر الرمل، ولكن الشاعر يكتبها على طريقته، ومنها :

« أنا في الأحراج راع وهي مثلى راعية. قد زهدنا كل تاج مذ لبسنا العافية.

إن صحا الطير ضربنا في البرارى النائية. فهبطنا عند سهل أو صعدنا رابية. حيث ترعى حولنا الأغنام فرحى لاهية. من خراف تتبارى أو نعاج ثاغية... »

وكذلك القصيدة الرابعة بعد المائة، وهي مستقيمة على بحر المتقارب، وهي من جيد القصائد في الديوان، ونذكر نموذجا منها، على طريقة الشاعر في كتابته لها :

«دعونا الجمال فلم يستجب. فعدنا بأفئدة تنتحب.

ينم عن الوجد فينا شحوب ودمع يحار ولا ينسكب وفى لحظنا نزعة للمغيب وفى شدونا لوعة المكتئب. كأنا نضيء وراء الغمام ونبعث

بالبرق بين السحب .

ترانا فتحسبنا هامدين كما قر بعد الوثوب الحبب .

وما نحن إلا زهور تجف وتحفظ من عطرها ما ذهب .

إذا الليل حرك فينا الحنين تفجر من دمعنا ما نضب . . . » .

وفى الإيقاع الخاص بالشاعر ، يحرص هو على نوع من الازدواج فى الجمل ، وعلى توافر نوع من الموسيقا فى داخل كل فقرة ، مع تقابل فى المقاطع ، واتفاق الكلمات فى الوزن ، أو فى الوزن وحروف السجعات القائمة مقام القافية . اقرأ مثلا هذه الفقرة من القصيدة الثالثة عشرة .

«أرأيت إلى أنك زهرة ترف / وأنى فراشة ترتعش / إذن وأحوم / ولنرقد النار حولنا / ومن الخفقة ينبعث السنا» .

وتتعدد وسائل الشاعر الفنية التى ترفع قصائده إلى مرتبة التجارب الشعرية ، على الرغم من أنها غير ملتزمة بالوزن التقليدى . وأهم هذه الوسائل ـ كما وضح من النماذج السابقة ـ وكما يتضح من معظم قصائد الديوان ـ هو نبل الألفاظ ، وقوة إشعاعها فى مواضعها ، بحيث تغنى بالقرائن ، وتطرف ، والتأنق فى التراكيب ، والبعد بها كل البعد عن الابتذال ، وازدواج الجمل ، وتناسبها فى بنيتها ، وتوازيها ، وتنوع الأساليب ترفعا عن الرتابة .

ومن أهم الوسائل لدى الشاعر كذلك تنمية التشبيه الواحد تنمية تستفيد كل أبعاده ، حتى ليبنى بعض قصائده كلها على تنمية تشبيه واحد وما يحف به من معان ويتولد عنه من خواطر ، ثم نمو الصور فى حركتها ، وشفافيتها النفسية ، فالقصيدة الخامسة مثلا تقوم على تشبيه

سواد عينيها بالليل، ولكن الشاعر لا يقف عند هذا الشبه الظاهرى الذى يجعل الصورة مبتذلة، بل ينمى هذه الصورة، فلدليل عينيها ـ بما يسطع فيه من اللحظ ـ ليل القمراء، وبين هذه الأطياف يحلو الوسن، على التحديق فى ليل العينين، كأنما يسكر العاشق بخمر لا يريد منها أن يفيق..

وكذلك القصيدة الخامسة عشرة، تقوم على تشبيهها بالغزال الشرود، ولكن الشاعر ينمى هذا التشبيه فى جميع أجزاء القصيدة، بحيث يبعد به عن المعنى المطروق - فهو الغزال النافر، على حين أن له بين حنايا المحب شجرة وارفة وعين ماء، ثم يقول الشاعر :

«أى عطر لعمرى يناديك، فقفوت أثره، مسكين لن تقف الدهر عدوك، لأن العطر الذى ناداك، فيك أنت وما تدرى .

« فى عيونك السود، ومسك فى حواشيك، فاتن سباك، فياويحك يا من عشقت نفسك يا ويحك..!

«ليتك يوما تفيق، فتعلم أن الظل الذى شبه لك يعدو معك، وأنكما لن تلقيا !

فتهتف : وعلام العناء! ثم تأوى إلى ظلى..» .

ومن الوسائل الفنية كذلك ما يفيده الشاعر من الرمزيين، وأبسطهما عدم تسمية التجارب، وهي وسيلة محببة لأمثال تاجور، إذ إن الرمزيين يعتقدون أن «فى تسمية الشىء قضاء على ثلاثة أرباع ما فيه من متعة على حد تعبير «مالارميه»، وكذلك الإضمار، وأيسر مظهر له بدء القصائد بحروف العطف التى تدع للتجربة حواشي يتخيلها القارئ دون تحديد

لمعالمها، ثم تزاوج الأضداد فى المفارقات التصويرية، وكذلك العبارات الإيحائية المطروقة لدى الرمزيين، مثل : الطنين الثمل، الأنغام السكرى، والوسن الطائر والأغانى الدامية فى مغرب الشمس، والسماء المزروعة بغاب الشهب . . .

تلكم أهم المسائل الفنية التى بها صار الديوان شعرا حرا، أما تجارب الديوان التى تكشف عن وحدته وأصالتها فى موضوعاته فإن قضايا هذه التجارب تدور فى أكثريتها الغالبة على الحب، فلا يتغنى الشاعر بالطبيعة مباشرة إلا فى قصيدة واحدة، هى السابعة والثمانون وتظل الطبيعة فى بقية الديوان وسيلة لتصوير مفاتن المرأة، وما يعتلج بنفس المحب تجاهها .

وحب الشاعر أبيقورى نهم، يذكرنا فى مطلع ديوانه بالخيام الذى تأثر به شاعرنا، ولكنا لا نلبث أن نرى ـ على توالى القصائد ـ أن الشاعر صورة أخرى من «دون جوان» على حسب ما يصوره ترسو دى مولينا الأسبانى فى مسرحيته : «خادع أشبيلية أو نديم بطرس»، فهو يبدو لاهيا نهما بالملذات، والجمال أينما وجده، منطلقا مع عواصف الهوى، مذهبه الشرك فى الهوى لأنه موحد بالجمال، لا يعرف الغيرة، ينسى المحبوبة كما نسى غيرها، فالنساء كثيرات، ويجوب الدروب بقيثارته، فسرعان ما يرجع بحب جيد، ولكن وراء هذا الظاهر اللاهى نفس آسية، لأنه بتنقله الدائم فى الهوى ينشد سعادة لا يجدها :

«حيران يبحث عن عبق مبهم، وكلما ضله جن قلبه، وما عن شره بدل فى الغيد، ولكن عسى أن يجده» .

وحين يجد حبه يشكو جراحا طالما أثخن بها قلوب الغيد، ويذل

للهوى، ويعترف بعواصف الغيرة، وبالوفاء في الحب،. وهو في كلتا حالتيه بائس، سواء المحب أم المحبوب. كأنما كل إنسان يسام العذاب في الوجود، ليكفر عن ذنوب اقترفت في حيوات سابقة فهل يكون القبر بعد هذا التكفير بدء عهد سلام، يحس المجهد في الغمض فيه براحة النسيان؟ (قصيدة النسيان٢٧) .

وفي المرحلة الثانية من مراحل إدراكه للحب، يهيم الشاعر بالحب. ويعاني عواصف الغيرة. ويؤثر الوفاء للجمال في ذاته. فعبادة الجمال من عبادة الله. فمن الجمال صدرنا وإليه نعود (انظر قصائد : ٢٢ ، ٩٩ ، ٤١ ، ٤٤) .

ويختصر الشاعر مراحل تطوره في القصيدة الثامنة عشرة بعد المائة، إذ ينتقل من مرحلة الأثرة والولع بالأخذ دون العطاء، إلى مرحلة الإيثار والبذل، ويرجع ذلك إلى نوع من فلسفة تتصل بالتناسخ والتوحد في عاقبة الأمر مع الله :

« لقد تطورت صفاتي من مخلوق يأخذ إلى صفات الخالق الذى يعطي ولا يأخذ. وكان ذلك ثمرة رحلتي للدنيا التي ما جئتها إلا لأرتقي عما كنت .

« إننا سلخنا من الله لنعود إليه فنكونه. ومن لم يصل في دنياه فسيكررها تجربة ... » .

والتوحد والتناسخ كلاهما مما تشف عنه أشعار تاجور، كما أن الحب في معانيه الكثيرة ومنها المعاني التي طرقها شاعرنا مما يصوره كذلك تاجور، ولكن لتاجور فلسفة جمال ينفرد بها، هي استجابة للروح العالمي

فيما سماه لتاجور : ثنائية الجمال، وكان صداها عميقا فى شعره مما شرحناه فى مكان آخر يخلو منه ديوان شاعرنا. فتأثر شاعرنا بتاجور إذن بمثابه أصداء لا نعتقد أنها تخللت روحه .

ومن أدلتنا على ذلك عقيدة شاعرنا فى «التطهير»، فهو يأخذه حرفيا عن فرويد ويفضل فى نفس الوقت آراء فرويد ومدرسته فى إمكان التسامي بالغرائز فنيا أو خلقيا، فعند شاعرنا أن الأنفس تتطهر من رجسها إذا «نفشت فى الملاذ العقد» (قصيدة ٢٧) فإن نستمتع نتطهر «فسرح باللهو شهواتك» .

احذر أن تعتصم فى نفسك : فأنت بذلك إذ تمرح تتعبد (قصيدة ٩٢) - وعنده أن أخطاء الشباب هى التى تمهد لشيخوخة صالحة (قصيدة ١١١) . والحق أن إصلاح الشيخوخة هى توبة العاجز، لا تطهير فيها. فهى توبة أبيقورية أيضا إذا صح لنا هذا التعبير. فالشيخ فى هذه الحال يحب أن يمنح سواه نصائح سديدة لأنه يريد أن يتعزى عن عجزه وعن أنه لم يعد قادرا على أن يكون مثالا سيئا. ونحن هنا بعيدون كل البعد عن تاجور وفلسفته التى يصورها فى شعره ونثره .

ويرى شاعرنا مع ذلك ما يراه تاجور من أن عبادة الجمال من عبادة الله، وأن الكون يعانى الألم لانفصاله عن الروح السرمد حتى يعود إليه بالموت. ولهذا كان الألم طابع الوجود :

« لا أغنية جميلة لا يشيع منها الأسى، الذى ينبع فى نفوسنا من عين مجهولة .

« لا زهرة لا يقطر منها الندى ولا سرور لا يعبر عن نفسه بدمعة

يذرفها في صمت .

« لا شيء أبدا لا يدين للألم ، الوجود نفسه كان ألما كبيرا مذ انفصل عن الروح السرمد . . . »

ولكن صوفية شاعرنا مجلوبة لم ترسخ أصولها في نفسه . فهي لا تخفي عنده الروعة الرهيبة من الموت الذي يصفه الشاعر بأنه غوص في الظلام ، ورجوع إليه ، ونوم لا أحلام فيه ، ووقف أبدي للزمن ، حتى ليتمنى في ظلام العدم أن «يحلم ولو مرة بالحياة» وبينما ينتشي تاجور للموت ، بل يتعجله ويراه مرحلة من مراحل الحب ، وتجاوبا مع اللانهاية ، ويتصور أنه رس الروح ، وأنه بمثابة انتقال الطفل من ثدي أمه الأيمن إلى ثدي أمه الأيسر ، نرى شاعرنا يجيد في تصوير الوحشة والرعب من الفراق ، وينادي بالويل من المجهول ، ويتمنى إن لم يكن ، ويأسى أنه سيفقد بموته حتى الشعور أنتهي . ومن ثم روعة الوداع الذي يسوقه الشاعر في القصيدة الحادية والثلاثين بعد المائة ، ومنها :

« اليوم أنتهي تعريدي ، فاذكرني إذا رجعتم غدا أغاريدي . حان وقت الوداع فسلام ولا تترقبوني في مواعيدي . أنا ذاهب وشيكا مع الرياح فلا أنفاس ستحيا في أناشيدي . . . »

وقد سبق أن قلنا إن هذا الضرب من الشعر الذي تقرؤه في الديوان قد استقر في الآداب العالمية من شرقية وغربية ، ولكن أخطر ما يتعرض له من الناحية الفنية أن يهبط إلى السرد أو التقرير المباشر ، فلا يبقى منه سوى نثر مسجوع . وقد يحدث هذا لشاعرنا ، وقد يقرنه كذلك بمبالغات تقليدية لا تشف عن حرارة التجربة ، ولا تنم عن أصالة : «لأقسم باللقاء

وعودتك، أنني لن أنم في غيبتك. وأن الضنا أوهن جسدى وكساني فرعا لقدم...» (قصيدة ٥٦) - «قسما لقد بت أحسد الحصى الذى تطئينه، وأود لو كنت في الأرض حصاة أو عشبا نما بطريقك» (قصيدة ١٨) ويلتحق بذلك وقوف الشاعر أحيانا عند الشبه الظاهرى في الصورة مما لا يوحي بشعور أو يعمق فكرة، كتشبيه أصابع الحبيبة بأصابع الموز مخروطة (قصيدة ٥٧) والعناقيد بالثريات (قصيدة ٦١) أو النجف (قصيدة ٨٧)، ثم التشبيهات المألوفة التى لا ينميها الشاعر ولا يخرج بها عن نطاقها الموروث، كتشبيه القد بالغصن، والشعر بالدجى، والأقاحى بالثنيا ..

ومن نواحى القصور في الديوان - فيما نرى - انصراف الشاعر إلى نوع من الترف الذهنى في التصوير، إغرابا وإبداعا، دون أن يتصل هذا التصوير بحرارة الشعور، أو صدق الموقف، ولنضرب مثلا لذلك موقف فراق في القصيدة الثانية والخمسين، حيث تسأله حبيبته : أذاكراى أنت إذا حان الفراق ؟ فيكون مما يجيبها به :

« .. وما شغلى غيرك؟ سأذكرك كلما غرد طائر فأبلغني منك رسالة... وسأقطف الأزهار في الصباح، وأضعها في الجدول ليحملها إليك. وأضمخ بالعطر النسيم السارى ليملأ به جوك... ارقبيني في كل شيء، وانظريني في كل شيء. وإذا ما رأيت كوكبا يتهاوى، فأعلمي أنى خررت صريع هواك ولا ترقبيني بعد ذلك .»

فلا نحس في هذه التوليدات التصويرية المطروقة بمعاناة الفراق ولواعج الشوق. ونعتقد أن في القصيدة شبها بقصيدة تاجور الأربعين من

ديوانه : البستانى، بل نحسب أنها صدى بعيد لها . ولكن تاجور يصف تهديده لحبيبته بالفراق إلى غير عودة، تهديدا يحنث فيه دائما، حتى عادت هى لا تحفل بوعيده، وحتى عراه الشك فى نفسه فيما يقول. ويضيق هو ألا تكترث لقوله، ثقة بأنه سيعود إليها عودة المواسم والأقمار والربيع، تختفى لتعود من جديد، وينصحها أن تلقى بالا إلى تهديده احتفاظا بمظهر كبريائه الجريح :

« ولكن احتفظى بهذا الوهم لحظة ولا تنبذيه فى سرعة القسوة .

«حين أقول : سأهجرك أبدا، فخذى قولى على أنه الحق، ليغشاك هنيهة ضباب، يهيم على الأهداب السوداء ناظريك .

« ثم ابتسمى فى مكر ـ ما بدالك ـ حين أعود من جديد »

وتظهر جلياً دقة موقف تاجور وروعة تصويره له، مما نفتقده عبثا فى قصيدة شاعرنا .

وبالديوان كذلك رتابة فى الصور، إذ يدور كثير منها حول الورد المتفتح، والجداول الرقراقة، وأضواء القمر، وأنغام الناى، وغزلان المسك، والفراشة والشموع، والنجوم .

على أنا نرى هذا الديوان ـ برغم ذلك كله ـ فريدا فى العربية فى قالبه، ومتانة نسجه، وأصالته، فهو أغنيات حية نابضة، تنساب وديعة نشوى، تترقرق أسى، وتشع حيوية دفاقة وهو بعد مجال معركة متوقعة فى نقدنا الحديث، لما تبدأ بعد .

---

* مجلة المجلة العدد (٦٣) إبريل ١٩٦٢ .

حسين عفيف ناقداً

«وراء الغمام» نموذجاً

إنى لأجلس إلى «ناجى» فما أشك أن الرجل أمامى، خيل إذا ما راح ينشدنى من شعره خيل إلى أنه ينادينى من وراء الغيب، وأن ذلك الماثل بيننا ليس إلا ظل أو صدى، وأما النور، وأما الصوت، فمقيم هناك فى المجهول .

حلم ولهفة وجمال وإشراق روحى يهتك حجب الغيب ويوقع معانى الخلود بأنغام الخلود، ذلكم شعر «ناجى» .

ذات تحيا بما وراء الآت وتقيم فيما وراء الكون. قد أوتيت من قوة التصوير ما يجعلها تنظم المجهول شعراً، ومن قوة الإيحاء ما يجعلها تشركنا فيما تحس به. وجدان تمثل فى إنسان، وإنسان تمثل فى وجدان تمثل فى إنسان، وإنسان

تمثل فى وجدان، ذلكم هو «ناجى» .

أصوات خفية مجهولة تناديه فيجيب، وهو فى ذلك كالطائر الملهم لا يدرى ما يفعل ولكن تدفعه قوة الخالق فيندفع .

فهو دائم الحنين إلى المجهول يتمثله فيما أمامه من المرئيات وما هو بينها . ويناجيها وما هو يناجيها وإنما يناجى ذلك السر الذى لا يدريه هو نفسه على قوة إحساسه به .

وهذه الناحية هى التى تميز شعر «ناجى» عن غيره مما جعل معاصريه يطلقون عليه لقب «شاعر الوجدان» .

إن شعره ليحمل طابعا خاصا ينفرد به ويسبح فى محيطه، حتى إننى عندما حاولت أن أبحث عن شبيه له انتهيت إلى أن شعر «ناجى» لا يشبهه إلا شعر «ناجى» .

ومعاني «ناجى» ليست معقدة إلا أنها من ذلك النوع الذى يسحرك ببساطته لما تحسه وراء تلك البساطة من عمق يسترعى تأملك. فهو لا يتوسل إلى تضخيم معانيه بجعلها ألغازاً تحتاج فى فهمها إلى أخذ ورد، ولكنه يتناول المعنى البسيط المقرب إلى النفس من أبعد أعماقه فسرعان ما يصل به إلى القلب ويوقعه فى شراكه .

وما كان الشعر وهو ذلك الفن الأنيق الرقيق ليتحمل المعانى المعقدة التى تكلفه أكثر من طاقته وتجعله ينهار على جوانبها وإنما خلق الشعر ليحمل من المعاني رقيقها وخفيفها حتى إذا ما أفرغها فى قالبه الأنيق ارتفع بها إلى مرتبة السحر الآخذ بالقلوب .

فالشعر قبل كل شىء جمال وطرب وزخرفة ولعب بالألفاظ وارتفاع

بالواقع إلى ذروة ما فى السمو . هو فن جميل يحتاج إلى ريشة الفنان قبل أن يحتاج إلى عقل الفيلسوف . هو تلوين قبل أن يكون بناء، والمعانى المعقدة تشوهه لأنها تبتلع الأفباغ .

وهو لغة الشعور لا تعمد فى بيانها إلى المنطق وإنما إلى الإيحاء مجسما فى أسلوب يخالف قواعد الكلام السائر ويجرى وفق نزعة روحية تنبع من ذلك الجوهر المسحور الذى تنطق بوحيه وتحتوى إلهامه .

وهو ، بعد ، حلم النفس البشرية بالمثل العليا ينسجها أخيلة شفافة ثم يصبها فى ألفاظ ما تزال تترقرق فى الأثير محتفظة فى نفسها بخفة الأحلام وتذبذبها .

هو تغريد النفس على أمانيها . لهفتها إليها . ولوعتها عليها ، وتصويرها إياها فى فورة تبدع فيها من الجمال ما شاء أساليب لها إحساسها بها وحبها لها .

هذا هو الشعر كما ينبغى أن يفهم . والآن فلأعد بك إلى شعر «ناجى» فأدعك تقرأ معى لتحكم معى .

ولكن قبل أن تتأهب للحكم خذ هذه النصيحة منى : لا تحكم فى الشعر عقلك وإنما حكم إحساسك . اسمع القصيدة فإذا أطربتك ووفلت إلى قلبك دون استئذان فهى شعر وإن لم تكد ذهنك . أما إذا لم تطربك أو استأذنت قلبك قبل الدخول عليه فهى ليست شعراً وإن أثقلت رأسك المعانى الضخمة **من قصيدة بعنوان «الوداع»** :

هل رأى الحب سكارى مثلنا

كم بنينا من خيال حولنا

ومشينا فى طريق مقمر

تثب الفرحة فيه قبلنا

فتطلعنا إلى أنجمه

فتهاوين وأفبحن لنا

وضحكنا ضحك طفلين معا

وعدونا فسبقنا ظلنا

ومن قصيدة بعنوان «العودة» :

هذه الكعبة كنا طائفيها

والمصلين فباحا ومساء

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها

كيف بالله رجعنا غرباء

دار أحلامى وحبى لقيتنا

فى جمود مثلما تلقى الجديد

أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا

يضحك النور إلينا من بعيد

ومن قصيدة بعنوان (إلى س) :

جئت أشكو لك روحى وجواها

وردت ظمأى وعادت بصداها

قربى عينك منى قربى

ظلليني واغمريني بسناها

وأريني زرقة البحر إذا ما

بسط البحر جلالا وتناهى

ومن قصيدة بعنوان (مصافحة اللقاء) :

أهاب بنا قلبينا

مناد ضم روحينا

كأنا إذ تصافحنا

تعانقنا بكفينا

إنك شاعر « يا ناجى » والشعراء قليلون .

الملف الثاني

إبراهيم شكر الله

- ابراهيم شكر الله : بطاقة
- الإطار النظرى للشعر عند ابراهيم شكر الله.
- المؤثرات الغربية والإسلامية
- فى « مصارع العشاق » رؤية فى التصوف الإنسانى.

إبراهيم شكر الله

بطاقة

* ولد بالاسكندرية أول فبراير ١٩٢١ م
* أتم دراسته الجامعية، حيث حصل على ليسانس الأداب - قسم اللغة الإنجليزية من جامعة القاهرة عام ١٩٤١ .
* التحق بعدها بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، وحصل على ليسانس تربية وعلم نفس عام ١٩٥٥ .
* التحق بالمعهد العالى للدراسات العربية، وحصل على الماجستير منه عام ١٩٥٥
* كما التحق بجامعة بون، وحصل منها على دبلوم فى الأدب الألمانى.
* عمل بالصحافة لفترة طويلة من حياته، بدأت

بالتحاقه بجريدة (الإجبشيان جازيت) عام ١٩٤٢، حيث كان محرراً للأخبار المحلية .

* وفى عام ١٩٤٣ سافر إلى طرابلس بليبيا، ليصبح محرراً فى جريدة (تريبولى تايمز) عام ١٩٤٥، حيث عاد إلى القاهرة .
* وبعد عودته، عمل كمحرر بجريدة (الأساس) اليومية .
* وفى عام ١٩٤٦ التحق بجامعة الدول العربية للعمل بها، فى الوقت نفسه الذى كان يحرر فيه مجلة (أراب مجازين) الأسبوعية .
* وفى عام ١٩٦٥ أصبح مديراً لمركز المعلومات التابع لجامعة الدول العربية بأوتاوا - كندا .
* عين كسفير لجامعة الدول العربية بالهند وجنوب شوق آسيا .
* بدأ بكتابة الشعر فى الأربعينيات وقد نشر إنتاجه الشعرى والفكرى بمجلتى (شعر) و (أدب) فى الستينيات ..
* أصدر ديوان (مواقف العشق والهوان وطيور البحر) عن دار العالم العربى للطباعة ١٩٨٢ .
* أصدر مسرحية شعرية بعنوان (رحلة السندباد الأخيرة)، وهى مسرحية من فصل واحد نشرت بجريدة (العرب) بتاريخ ؟
* له كتاب عن التصوف بعنوان (مصارع العشاق) لم يصدر بعد، لكنه نشر فى ربيع وشتاء ١٩٦٣ بمجلة (أدب) .
* له كتاب صدر بالانجليزية به مختارات من الشعر العربى قام باختيارها وترجمتها، بعنوان (صور من العالم العربى) .

الإطار النظرى للشعر
عند إبراهيم شكر الله

فى نهاية الأربعينيات، كانت هناك إرهاصة بميلاد قصيدة جديدة، تعلن عن بدء حركة عصيان ضد عمود الشعر. وعلى الرغم من أن ما طرح بالفعل من نماذجها الأولية، لم يحدث تغيرا كيفيا فى بنية القصيدة أو فى مفهوم الشعر، إلا أنها ووجهت بهجمة شرسة من الحرس القديم للقصيدة التقليدية. وكان موقف العقاد، الذى بدأ ثائراً وانتهى سلفياً، تجسيداً للازدواجية الحادة، التى تحكم العقل العربى، وتتحكم به، والتى تقضى على الشاعر بأن يعيش بجسده فى عصر، وبوعيه الشعرى فى عصر آخر !!.

وفى الوقت الذى بدأت فيه القصيدة الجديدة الدفاع عن نفسها، من خلال الأسانيد الفنية

والتاريخية، التي تؤكد على أنها خارجة من التراث، وليست خارجة عليه، كان بعضهم يوغل في الاتجاه المضاد، ويمضي في مغامرته الشعرية إلى أقصى حدودها، دون أن يعبأ بضراوة المعركة الدائرة من حوله، باعتبار أن المعركة الحقيقية تنشب داخل حدود القصيدة، وليست خارجها. وكان من الطبيعي أن يتم تجاهل تلك المغامرات، من قبل العنا فر المحافظة، باعتبار أن مصيرها إلى زوال، لأنها منتبة الجذور بالذاكرة السلفية. وهكذا، انتقلت تلك المحاولات التحديثية إلى قاعة انتظار التاريخ، كي تتحول - في الوقت المناسب - إلى ظاهرة سائدة، بعد أن كانت مغامرة هامشية. وإذا كانت قصيدة النثر تمثل تلك الظاهرة، فإن إبراهيم شكر الله، داخل حركة الشعر المصري، يمثل بداية المغامرة في ثناياها .

وعلى الرغم من أن شكر الله لم يصدر سوى ديوان واحد، بعنوان «مواقف العشق والهوان وطيور البحر»، وقد نشره متأخرا جدا (١٩٨٢)، إلا أن بعض قصائد هذا الديوان، والتي نشرت متفرقة في مجلة «شعر» [١]، كانت بمثابة علامات فافلة داخل الذاكرة الشعرية، خلال حقبتي الخمسينيات والستينيات. تفاعلت جماعة «شعر» مع تلك القصائد، واستندت إليها في تأفيل موقفها الشعري، فإن حركة الشعر في مصر قد تجاهلت الموقف الجمالي الجديد الذي طرحته تلك القصائد . ربما، لأنه كان خروجاً على الذاكرة السائدة، في محاولة لتأسيس ذاكرة شعرية أخرى. وربما، لأن التغيرات الكيفية التي طرحها، كان من الصعب استيعابها. ومن هنا، تأتي أهمية إعادة طرح المشروع الشعري

لدى إبراهيم شكر الله، فى محاولة لدراسة أبعاده، لأنه يمثل الذاكرة المضمرة داخل قصيدة النثر المصرية وإبراهيم شكر الله واحد من الشعراء القلائل فى عصرنا الحديث، الذين يتميزون بالثقافة الشعرية العالية، إضافة إلى الثقافة الإنسانية الشامية. فهو شاعر يبدع من خلال التصورات، كما أنه يفكر من خلال الصور. لقد، أدت كل من الثقافة الإنسانية والتصورات، إلى أن يصبح ممثلا للنزعة (الكوزموبوليتانية) فى الشعر العربى الحديث، خصوصاً حين أفبحت التجربة الإنسانية موضوعاً لقصيدته. ولأن كل تجربة تستدعى الأشكال التعبيرية الخافة بها، فإنه من الطبيعى أن تكون الصورة الشعرية - عند شكر الله - مفارقة، لا تتأسس على البلاغة أو الخيال، بقدر ما تستمد وجودها من المفارقة الكونية، أو ما يمكن أن نسميه بمبدأ «الوحدة من خلال التناقض» حيث تتنظم الأضداد داخل القصيدة عبر مزيج من أفعال التجانس الكونى.

على أنه من المهم إدراك أن ثقافة شكر الله، التى تصب فى محيط التجربة الإنسانية، إنما تنبع أساساً من التجربة المحلية .. وبالتالى، فإن التجربة المحلية هى التى توجه القصيدة إلى التجربة الكونية. ولقد تجلت خصوفية تفاعله مع ثقافة الموروث، من خلال رافدين أساسيين : التراث الشيعى على مستوى «أسطرة» الواقع بل إنه فى كتابه الرائع «مصارع العشاق [٢]. يقدم تحليلا إنسانياً للتجربة الصوفية، من خلال الامتداد التاريخى والمكانى لها، ومركزاً على أهم عنافرها، التى تتمثل فى فكرة التناقض بين المطلق والمحدود، وفكرةِ الموت والبعث. وتكفى نظرة واحدة

على مراجع الكتاب ، كي ندرك مدى عمق تأثره بالثقافة العربية / الإسلامية . فهو يمكن أن يوفف - بحق - بأنه قبطى الهوية ، إنسانى التوجه ، إسلامى الثقافة .

لذا ، كان من الطبيعى أن يكون تعدد الأقانيم الثقافية داخل تكوينه الفكرى والذى يعد مصدر تجربته الشعرية أيضا ، هو الذى يحيل القصيدة إلى اتجاهين متضادين : تعميق الثقافة المحلية ، والابتعاد عنها فى آن . ومن خلال ميكانزم الاقتراب / الابتعاد ، فإن القصيدة تصير إطاراً شاملاً لمجمل الثقافات التى أنتجتها ، وكذلك الثقافات المضمرة فى خلفيتها التاريخية . ومن الطبيعى أن يؤدى تعدد الثقافات ، إلى «كونية» النظرة . ومن خلال ذلك الميكانزم أيضاً ، يمكن أن نقرر أن شكر الله قد خرج على التراث ، من داخل التراث نفسه .

وإذا كنا بصدد مناقشة تصوراته النظرية ، التى ضمنها فى مقدمة ديوانه ، فإنها تبتدئ من مقولته الأساسية ، والتى تعبر بدقة عن نتائج آليات الصراع بين القديم والجديد عبر كل العصور ، أنه «ما من شئ قيل فى الماضى ، حتى وإن فدق ، يمكن أن يتضمن الحاضر» .

وبالتالى ، فإن التراث ، طبقا لهذا التصور ، يمكن أن يكون منبعاً للتجربة ، لكنه لا يمكن أن يكون مصباً لها فى الوقت ، نفسه لأن ذلك التعاقب يمثل إشكالية زمنية . وهو بذلك يحاول نفى إشكالية الزمن ، التى تحكم الذاكرة العربية ، والتى تتصور الماضى - دائما - مثاليا ومطلقا ، ولا يجرى عليه التاريخ . إن حركة التاريخ توحى لنا بأن الماضى قد يكون نقطة انطلاق داخل الزمن ، شريطة ألا يكون - هو نفسه - نقطة

الوفول، وإلا انعدمت الخبرة الإنسانية، وفار العقل رهناً بإعادة إنتاج أزماته. لذلك، فإن شكر الله حين يبتدئ من نقطة ما في الماضي، تتمثل في التراث الصوفي كنقطة انطلاق، فإنه ينتهي إلى تجربة إنسانية شاملة وهو حين يستعير التجربة واللغة الصوفيتين من الماضي، ليعبر من خلالهما عن طبيعة العصر، فلأن التجربة الصوفية هي تجرة كونية، ممتدة في كل الثقافات وعبر كل العصور، فهي إذن تجربة عابرة للمكان والزمان. إضافة إلى أن اللغة الصوفية كما يتصورها شكر الله، هي «تعبير عن الرؤى والأحلام والهذيان» [٥]. أي أنها – من منظور عصرها – كانت تعد لغة مستقبلية، وبالتالي فإنها من منظور الحاضر – لغة حاضرة، أكثر منها لغة عابرة. ومن هنا، كان خروجه على امتداد اللغة الكلاسيكية داخل القصيدة الحديثة، من منطلق أن «تجاوز اللغة – السلفية – شرط لمواجهة الخبرة الذاتية، والتعبير عنها، بما تصيغه من تراكيب وفور لغوية نابعة منه» [٦].

وهكذا، يصبح حائط اللغة الذى افطدمت به محاولات تحديث عديدة، هو العائق أمام الشاعر، فى إبداع قصيدة للحاضر، وحل إشكالية الزمن. لذلك، يصبح تجاوز هذه اللغة فريضة حاضرة، يؤديها الشاعر، كي يستمد مشروعيته الشعرية من الحاضر.. ولن يتم ذلك إلا من خلال «محاولة ابتداع لغة جديدة وشكل جديد، يعبر عن النزوع الحارق إلى الحرية الكاملة [٧] فالحرية الكاملة، طبقاً لهذا التصور، حرية رفض الرفيد التاريخي والعاطفي للغة، من خلال تأسيس رفيد نفسي أخر لها.

ومن المؤكد أن رفيد اللغة داخل الذاكرة العربية، وكذا بعض ظلالها الميثولوجية، هو الذى أدى بالشعر العربى إلى أن يقف مبهورا فى عصور متتالية، عند أفوله الجاهلية، لا يستطيع أن يتجاوزها، فى غير المبالغة فى الحرفية والتزويق والتوشية» (٨). وإذا كانت العنافر الثلاثة الأخيرة تمثل أركاناً أساسية لقصيدة الانشاد، فإنها تمثل زوائد فائضة عن الحاجة، فى جسد القصيدة المكتوبة .. قصيدة الحالة لا الغرض. فالشاعر لم يعد منشداً، ولم تعد القصيدة تلقى لكنها تكتب، حتى إن طريقة الكتابة، وهندسية التدوين، والعلاقة بين الكلمات والفراغ المحيط بها، كل ذلك أ فبح جزءاً عضوياً من القصيدة نفسها. وبالتالى، فإن التغير الكيفى لشكل القصيدة ومضمونها، عكس النماذج السابقة عليها، يجعل من الاستسلام لرتابة الذاكرة، أو الصمت بإزاء تداخل الأزمنة، أمراً غير مبرر لتقبل اللغة من منظور سلفي، حيث إن «الصمت الكامل، هو وحده اليأس الكامل» (٩).

وإلى جانب حائط اللغة، الذى يفصل بين الماضى والحاضر، كانت التجربة الحياتية تمثل حاجزاً أخر بين تداخل الأزمنة. فنحن نعيش تجربة مفارقة لكل تجارب الماضى. إن تلك التجربة حين تستدعى شكلها الخاص بها، فإن هذا الشكل الجديد، فيه «يمتزج الصحو بالحلم، والظاهر بالمخبوء، ويتساوق فيه الحلم والنبوءة والأسطورة، جنبا إلى جنب مع القوى الجاثمة للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية» (١٠). ورغم هذا الوعى بالعلاقة بين الفن والإطار الحياتى الذى يسيجه، فإننا نجد فى تصور شكر الله مزيجاً من التصور الرمزى والسيريالى عن

الشعر ، والتى يعبر عنها امتزاج الصحر بالحلم والظاهر بالمخبوء . كما أن فكرة الالتزام ، التى أملاها عليه توجهه الأيديولوجى ، تبدو جلية من خلال تداخل الواقع والنص . على أن التداخل الشديد بين السيريالية والرمزية والواقعية ، إنما يعبر عن شكل المرحلة التى أحاطت بصياغة الإطار النظرى لشكر الله ، أكثر مما يعبر عن تصور شخصى . فكل من هذه الاتجاهات ، يمثل ظاهرة نافية للاتجاهات الأخرى . وبالتالى ، فإن تلك المرحلة ، وإن اتخذت بعض المواقف الثورية تجاه الماضى ، إلا أنها كانت أكثر تساهلا بإزاء إشكاليات الحاضر ، إذ كانت تميل إلى اتخاذ مواقف وسيطة ، بإزاء إشكاليات الحاضر ، وحن يستطرد شكر الله ، فيقول إن «هذا الخليط نابض مؤرق ، يقلق ماركن إليه القارى من رتابة رد الفعل ، ويصدمه ، لأن الحقيقة فيها دائما عنصر الصدمة » ، (١١) فإنه وإن كان يقصد بالخليط الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، إلا أن هذا التعبير ينسحب بشكل أفدق على خليط الاتجاهات الأدبية المتناقضة ، التى سادت فى حقبتى الخميسنيات والستينيات .

وإذا كانت محاولة ابتداع لغة جديدة وشكل جديد ، تخرج باللغة عن ر فيدها التاريخى ، فإنها أيضاً محاولة للخروج على إيقاع تلك اللغة لذلك ، يصبح إطراح العروض من وجهة نظر القصيدة الجديدة ، ليس ترفا فنيا أو رفاهية شكلية بقدر ما هو ضرورة وجود . وهنا ، ينحو شكر الله إلى «رفض العروض الخليلى بوحداته الزخرفية المتكررة ، الرتيبة الإيقاع ، واستقلال الأبيات عن بعضها » (١٢) . فإيقاع القصيدة التقليدية ، هو الذى أرسى وحدة البيت . وبالتالى ، فقد فرض شكل القصيدة ، الذى أثر

بعد لك على طبيعة التجربة الشعورية وعلى طريقة تناولها الفنى بشكل مباشر ويصبح رفض العروض - من هذا المنطلق - ليس رفضا لجزئية من جزئيات القصيدة السلفية، لكنه رفض لهذه القصيدة بأكملها. وهذا ما أدى بشكر الله إلى أن يؤثر نهج النفرى، «حيث الإيقاع - لديه - حركة تناغم داخلي، وليس تطابقاً نغيما بين أجزاء خارجية شكلية، بحيث يتوحد الشكل والمضمون» (١٣) .

ومن ناحية أخرى، فرغم أن شكر الله قد شب فى تخوم الحركة الرومانسية، إلا أن تأثره بها يكاد يكون محدودا، ولا يتجاوز التدخل - أحياناً - في تشكيل الصورة الجزئية. وفى المقابل، فإنه استطاع التمرد على فكرة «التعبير» الرومانسية، حيث القصيدة هى مجرد ترجمة «جميلة» للمشاعر والأحاسيس الذاتية، التى يتغنى بها الشاعر. فالشعر ضرورة لا تعبير، وتلك الضرورة تستمد وجودها من تصور إرنست فيشر، من أن الفن هو المادة التى تملأ المسافة بين الحلم والواقع .

إن ثنائية الحلم الواقع، هى أهم ما يميز القصيدة التى تفرض نفسها بإلحاح على ذاكرة القارئ، عبر الديوان فالاحباط الكونى بإزاء كل من المطلق والمجهول، يتحد مع الإحباط الحياتى، الذى يؤدى إلى ظاهرتى الاغتراب والاستلاب، إذ «إن هناك شرخا بين الأشواق والتحقق، أحاول بما أحسه فى أعماقى من قدرة لا نهائية، وإنكار لمحدوديتى، وعجزى وموتى أن أعبره، فأخفق وأظل محاطا من كل جانب بالعجز والفساد والموت، وتظل عزلتى» (١٤) ذلك هو الجانب المارواثى لمأساه الإنسان، وعلى الجانب الآخر، «يظل القهر الاجتماعي والسياسي، وإهدار حقيقة

الإنسان، وامتهان كيانه مما يجعلنى أفيح بأن للإنسان حقاً جوهرياً فى أن يقول لا، وللشاعر الحق فى أن يحلم كما يشاء وأن يرى للآخرين هذا الحلم الصميمى»(١٥) وشكر الله، إذ يقصر الحلم على الشاعر، لاعلى الإنسان بوجه عام، إنما يؤكد على إيمانه بتصور فيشر، حيث يصبح الفن هو المطهر بين الجحيم الذى يمثله الواقع والفردوس الأرضى الذى نطمح إلى تحقيقه، من خلال المثل الأعلى الإنسانى وهنا - تحديداً - «تصبح القصيدة بمثابة العالم الصغير، الذى يضم رؤية الشاعر للحقيقة والإنسان والطبيعة والمجهول، والإطار الذى تستقر فيه جميع التوترات بين أشد المتناقضات، والذى يصبح فيه كل مستوى شعورى، تحويرا للرؤية الأساسية، للحقيقة الكامنة وراء القصيدة، وتصبح القصيدة محاولة لإحداث تناغم وتوازن، وكشف للامتزاج والتداخل بين مقوماتها»(١٦).

إن هذه الوحدة الكونية بين مفردات العالم المتناقضة، تؤسس فعل التجانس الكونى داخل القصيدة حيث تتم الوحدة بين المتناقضات، لا من خلال أوجه التشابه فيما بينها، ولكن من خلال تناقضها ذاته. وهذا هو ما تطمح قصيدة النثر - الان - لاستثماره، كى يصبح التناقض، إلى جانب المفارقة الكونية، وسيلة لتفجير الشعرية فى العالم، لا فى النص وحده. والفارق بين القصيدتين ليس فارقاً زمنيا، لكنه فارق فى الوعى لقد كان شكر الله يكتب عما يعرف، حيث المعرفة تصبح أساس الفعل الشعرى .. سابقة عليه، وليست تابعة له.

وحينما تصل القصيدة الحديثة إلى منتهى تمردها، فإن عليها أن تواجه قدرها المحتوم، حيث الاتهام الدامغ بتقليد النموذج الغربى، يكون فى

انتظارها لقد ظل هذا الاتهام مرة تحت مسمى الشعوبية وأخرى باسم الاستغراب، سيفا مشرعا في وجه محاولات التحديث منذ العصر العباسي وحتى الآن. وشكر الله يسم هذا الاتهام، بأنه يتأسس على التسطيح والتعمية، «فلا شك أن هناك تأثراً بموجات الأدب العالمى المعافر. ولكن نظره مدفقة أمينة، سوف تظهر مدى الفروق الأساسية فى النظرة والمعالجة. فلكل شاعر ملامحه وقسماته، ولكل لغة نكهتها ومقوماتها، وكل فرد خلق جديد، لا يمكن أن يتكرر، رغم أن جوهرنا الإنسانى واحد لا ينفصم» (١٧).

ومن خلال تصورات إبراهيم شكر الله، يمكن أن نخلص بمبدأ أساسى، يحكم حركة الاتجاهات الثورية فى الشعر، على مر العصور، وهو أن الشاعر لكى يبدع شعرا، عليه أن يبدع ذاته أولا، وأن يتخلص من و فاية الماضى عليه فالشاعر لا يمكن أن يبدع ذاته، إلا من خلال الوعى بها داخل الزمن. وعليه أن يختار بين أن يكون ضوءاً، أو مجرد ظل سيطل علينا من زمن آخر، قد نعرفه، لكننا لا نعيشه .

الهـوامــش

(١) نشرت لإبراهيم شكر الله، قصائد فى مجلة «شعر».

(٢) نشر الكتاب على جزئين فى مجلة «أدب» البيروتية، فى عددى شتاء وربيع ١٩٦٣. ولم ينشر ككتاب.

(٣) الدراسة النظرية بديوان مواقف العشق والهوان وطيور البحر» - ص ٦.

(٤) نفسه - ص ٨

(٥) نفسه - ص ٨.

(٦) نفسه - ص ٨

(٧) نفسه - ص ٨

(٨) نفسه - ص ٥.

(٩) نفسه - ص ١٠.

(١٠) نفسه - ص ٩.

(١١) نفسه - ص ٩.

(١٢) نفسه - ص ٨.

(١٣) نفسه - ص ٨

(١٤) نفسه - ص ١١

(١٥) نفسه - ص ١١

(١٦) نفسه - ص ١١.

(١٧) نفسه - ص ١٤.

المؤثرات الغربية والإسلامية

ذهبت إلى إبراهيم شكر الله، أحد أحد أهم الرموز الشعرية في حركة الشعر المصري الحديث، كي أجري حوارا معه بمنزله الذي يقع بحي المهندسين، وأطلع على أوراقه، وأستجلي - من خلالها - أهم الإجراءات التي أحدثت تغيرا كيفياً في القصيدة الحديثة. وللأسف، لم أجد الرجل، لكني وجدت ظلاله، مجرد حضور فيزيقي لذاكرة، كتب عليها أن تظل مضمرة، داخل أعماله المطبوعة أو المخطوطة لقد أفقده المرضى القدرة على النطق، وكذا التركيز، ولم يعد أمامي سوى أن أقلب في أوراقه، التي قدمتها لي السيدة حرمه، وأن أخوض في عالمه دون دليل، سوى حبي لهذا الرجل وتقديري لإنجازه الذي قد يبدو متواضعا على مستوى الكم، لكنه يمثل التغيير

الكيفي الحقيقي داخل القصيدة المصرية الحديثة .

كانت الأراق عبارة عن مسودات تمثل تخطيطاً لإنجاز لم يتم تتداخل فيها الجمل الاعتراضية ، وتمتلئ بالشطب والكتابة بين السطور ، والأسهم التي تشير إلى سطور سابقة ، ومما زاد من فعوبة الموقف أن الصفحات لم تكن مرقمة ، بل إنها لم تكن كلها متشابهة من حيث نوعية الورق . بالتالي ، وجدت نفسي داخل كهف متعدد المسالك ، عليّ أن أجتازه ، دون أن أمتلك خيط (إيريان) . فبدأت بقراءة الأوراق عدة مرات ، حيث استبعدت ماله امتداد في المقدمة النظرية التي ضمنها ديوانه ، وكذا ماله فلة بأطروحته عن (مصارع العشاق) ، التي نشرت في مجلة أدب اللبنانية على عددين عام ١٩٦٣ ، في حدود قراءتي لهما . ثم قمت بتجميع ما تبقى ، فوجدت أن شكرالله يتحدث فيه عن ثقافته وشعره ، والمؤثرات الت شكلت كليهما . وكان لابد من تقسيم المؤثرات إلى قسمين : مؤثرات غربية ، ومؤثرات إسلامية ، وفي خلفية كل منهما كانت المؤثرات القبطية ماثلة . ثم قمت بإعادة ترتيب الأوراق ، مادامت غير مرقمة ، وحاولت أن يكون التسلسل منطقيا بين تلك الشذرات . على أنني لم أحاول إعادة فياغة بعض العبارات ، التي يبدو أنها قد فيغت في عجالة ، ولم أحاول استبعاد تجاهل بعض الأخطاء التاريخية ، مثل قوله بأن المعتزلة قالوا بانعدام الإرادة عن الإنسان ، على الرغم من أن مبدأ العدل - الذى نسبوا إليه - يقول عكس ذلك .

وبالطبع ، اتسم ذلك التجميع بالجفاف ، لعدم وجود مقدمة أو مدخل للموضوع ، وكذا افتقاده للنهاية ، وأعتذر عن أى تقصير .

● **المؤثرات الغربية**

تأثرت بالفكر والأدب الغربيين فأعجبت منهما بما تقدر به قيمة الإنسان وحصانته، وافتتنت بالماركسية في الأربعينيات المبكرة بما تحمل من تجسيد لكل الأشواق الفكرية، التي تصيبني: أشواق العدالة والحرية والإخاء الإنساني الفسيح. وآمنت بالعقل والعلم، مع قبول قيم إنسانية تتجاوز العقل وإن كانت لا تتجاوز الإنسان ولا تنبع من خارجه، كما تأثرت بـ «كارل يونغ وسيكلوجية العقل اللاواعي، وما ألقته من ضوء على الأحلام والرموز والرؤى.

* كما تأثرت بالأدب الغربي عامة، والإنجليزي خاصة. وأبحرت في سني الدراسة بالجامعة طويلا في الأدب الرومانسي، مما فتحه من أبواب موفدة، تضرب وراءها سيول عارمة، تريد أن تنهمر وتتدفق.

* بالإضافة إلى تأثري بـ:

مذهب إسبينوزا في وحدة الوجود..

رفض جدافينا للديباجة الشعرية للكلاسيكيين الجدد، التي كانت تؤثر اللفظ الرنان والنزعة الخطابية والأوزان المضطردة، وتستنكر العاطفة الجياشة.. إنسانية هيردر، التي مجد فيها الابتكار والقوة أينما كانا.. فكر روسو المتشنج، وعبادته للطبيعة، ودفاعه عن الخيال الجامح، واستخدام الغريب في الشعر والطفولة والجنون الاشتراكي.

* وتأثرت أيضاً بانعكاس الصفات المتغيرة للرومانسية على الموسيقى، حيث اختلف المزاج الرومانسي من الليدر العاطفي عن شوبرت، إلى السوناتات الدوميشرية عند بيتهوفن، إلى موسيقى فاجنر

الفخمة، إلى الغضبة العارمة عند ديلاكروا، إلىٰ الموازنة الهادئة عند إنجريس .

* كما قرأت وتأثرت بالأدب العالمي الحديث، وأسقطت في الأرض الخراب، التي فور أطلالها واستجلى معانيها ت . س. إليوت ، وغيره من الشعراء المعا فرين .. الأرض الخراب التي نعيشها في مختلف معانيها، وما تجمع من القمع والهزائم، تلك التي انتصب في وسطها ضياع شعب فلسطين وتشرده ومأساته، حيث الحرية الوحيدة المتبقية له - في عبارة محمود درويش - هي الخيار بين السجن والموت .

* وتأثرت برموز الجماليات والعلم الحديث معا . فرأيت في تحول المادة إلى طاقة، وتداخل الزمان بالمكان، وانبعاج الخطوط المستقيمة من الضوء عن أطرافها القصية، رأيت في كل ذلك مصدر إلهام فيما عالجته من موضوعات، تتعلق بالحياة والحب والموت .

* وتأثرت - قبل كل هذا وبعده - بالتراث الحضاري القبطي، الذى هو امتداد للمصرية القديمة، والتزامه الميتافيزيقي «بالمونوفيزية»، (انظر أطروحتي في مصارع العشاق) ، أى بتوحد الإنساني والإلهي في طبيعة واحدة، ومشيئة واحدة، وتجسد المطلق في النسبي تجسدا أبديا . وكذلك الأخلاقي المنعكس في تاريخ الكنيسة القبطية، على مدى ألف عام من طلب الشهادة والموت المانح للفداء وخلاص البشر، مع رفض المضامين الدينية والكهنوتية لهذين الالتزامين .

* كل هذا ترسب في الأرض المصرية العريقة عراقة الجنس البشرى، والتي نشأت فيها وعشقتها. فيها أهلي وناسي، وهي بعد - بالنسبة لي

- أرض الأسطورة.. أسطورة الموت وتجدد الحياة (إيزيس وأوزيريس)، التى تجددت وتألقت مرة أخرى فى موت المسيح وقيامته المظفرة، التى آمن بها الأقباط، وكانت محور ممارستهم فى سر (الأفخارستيا).. هى إيزيس ومريم العذراء وفاطمة البتول والسيدة زينب .. هى ملاذ الرهبان والأولياء، والسواح، وأبناء الحق.. هى مهرجان الإنسان عبر التاريخ، بأفراحه وأتراحه، باستكانته وفلابته، وبانتصاراته وهزائمه معاً .

● ٢- المؤثرات الإسلامية

لقد تأثرت بالحس الصوفى فى التراث الاسلامى، خا فة فى الأدبين الفارسى والأردى فقد كنت أرى فى هذا الحس، من خلال تراثى القبطى، طلباً ملحاً للفناء الأكبر، أى الموت، كمطلب أخير للعشق. وها هو الحلاج يصرخ فى شوارع بغداد، وقد استبد به الوجد : «يا أهل الإسلام أغيثونى.. فليس يتركنى ونفسى، فأستريح منها. وهذا دلال لا أطيقه» فالحلاج كان يرى فى قتله ثواب الشهادة لنفسه، وثواب الجهاد لقاتليه.

كما أن الصوفية، بإيمانها بالحلولية، تقترب من «المونوفيزية» القبطية، حيث «يسرى الله فى جميع الأشياء». كذلك، فإن تبشير الصوفية بوحدة الوجود وقدسيته، قد رد للإنسان آدميته التى سحقت وذوت، على أيدى المتكلمين والمعتزلة والأشاعرة، فى قولهم بأن لا إرادة للإنسان، بل هو المريد فى كل شئ فالنار لا تحرق والسكين لا تقطع، بل الله يخلق الاحتراق فى الشئ، إن وقعت عليه السكين ورفضهم أن تكون لله فـفات، وأنه - فى تجريده الكامل - مطلق لا ينال ولا يدرك وبديلا

عن القول بعالم تسيطر عليه إرادة الله المطلقة رأوا - أى المتصوفة - عالماً هو التعبير عن وجود المطلق الحافل فى الطبيعة، والمخلوقات كلها. أنظر عبارة عثمان المغربى : «من فدق الله فى أحواله، فهم عنه كل شئ، فيكون له، فى أفوات الطيور وفرير الأبواب علماً يعلمه وبياناً يتبينه».

لقد كانت فلة المتصوفة بالله، الذى هو الإنسان والطبيعة، فلة قائمة على الحب الغامر، والفرح والطرب فعشقوا السماع، حيث إن الموسيقي والغناء هما تجل للإشعاع الشامل لله، فى كل الأشياء الحية عند نطقها. كما أنهم سموا العالم الخارجي بـ(عالم الظواهر)، لأنه عارض ظاهر، دائب التغير والتبدل والحركة عالم دائم السيولة والتدفق، وأن حركة الزمن لا تعكس قدرة الله على التدمير الآني والخلق الآني، كما قال الأشاعرة، بل تعكس وجه المطلق والخالد، فتحقق رغبة الجميل فى الكشف عن ذاته، وفى الوقت نفسه الذى يكتسب فيه عالم الظواهر، يعكسه فورة القدسي على ففحته البارقة المتغيرة المتدفقة، نصيباً من الوجود الحقيقى .

كما بشرت الصوفية بالفردية الشامخة المتمردة. اشهد قول الحلاج، وهو يخفي وجهه بكلمه : «أنا الحق»، و«ما فى الجبة إلا الله»، وأن الله حين كان يتأمل فى ذاته جلال جوهره، أراد أن يسقط هذا الحب والفرح العظيم خارج ذاته، فخلف الإنسان، بل إننا نرى فى طاسين الأزل والالتباس، تمجيد الشخصيات المرذولة فى الإسلام: إبليس وفرعون، حتى لنكاد نقترب من تمجيد الجريمة عند «هيردر»، فى روايته «اللص».

وبينما عالج المعتزلة وحدانية الله عن طريق العقل، سعى المتصوفة

إلى ممارستها عن طريق الخبرة الذاتية، والعاطفة والمعاناة، وكان هدف الممارسة، الخروج من عزلة الفرد إلى الفناء فى الآخر، وهى حالة رأى فيها الجنيد الابتلاء والموجدة والشوق الحارق المبرح، وفيها أيضاً الأحلام والهذيان وآثار السكر الإلهى، والهمس بأسرار العشق العميقة، التى يصبح المحب فى أغوارها محبوباً، وفى الصحو الذى يعقب الفناء، يمضى الصوفى وفى نفسه لواعج الشوق إلى مشاهد الجمال فى العالم، لأنها تحمل أريجاً مما تنسمه، إن كان ماثلا أمام الأبدى والخالد والجمال كما يشوقه يعذبه، لأنه يذكره بجمال لا يتحقق، وحب لا سبيل إليه .

ويستعيد المتصوفة، فى هذا الأدب العذرى، الذى ظهر فى فدر الإسلام، من طلب محبوب لايدرك. وهكذا نرى فى الأدب الصوفى اقتراباً شديداً من الحساسية المعافرة، كما نرى فى أدبهم، وخافة كتاب «المواقف والمخاطبات» للنفرى، كثافة اللغة واحتدامها وبهجة الاكتشاف والتوجس، والفزع منه فى الوقت. نفسه كذلك، فإن فيها تأكيداً على كرامة الإنسان، فى وجه قوى القهر والامتهان الكونية، من موت وعجز ومحدودية، وقدرته على الخروج من وحدته ووحشته المحتومة، عن طريق الذوبان والاندماج فى الآخر .

وبينما المذهب السنى هو مذهب الوضوح والبعد الواحد والجلاء، فإننا نرى الصوفية مذهب الظل وعدم التحديد وتداخل التخوم. كذلك، فإن المذهب الشيعى، بأساطيره وشفاعاته ومآسيه وأحزانه، قد اختلط فى وجدانى بالأحزان القبطية فهو يطرح - من خلال الأبعاد، والتخفى بالظلام، وسطوع أنوار السماء من فتحات مفاجئة .

نشأت الحركة الشيعية، كحركة سياسية تضم الموالى والمقموعين، ولكنها لم تلبث قليلا حتى تفرعت أفكاراً ورموزاً وعقائد وارفة.. وقدمت أول قرا بينها: الحسن ثم الحسين، فى مأساة كربلاء الدامية، فأشاعت الأحزان. ورفعت فاطمة لتحتل مكاناً قريباً من مريم العذراء فى الكاثوليكية، بإعتبارها الأم والعنصر الأنثوى فى «خماسى المباهلة» المؤلف من الرسول وعلى وفاطمة والحسن والحسين، وذلك الخماسى الذى جعله العسكرى - فى تفسيره - ماثلاً فى ظهر آدم، فى فورة جواهر مميزة، أرسلت نورها فى جميع العالمين.

وقد كثرت الرموز فى تأملات الإمامية، فهى تصور على (رضى الله عنه) فى غدير «خم»، متربعاً فى الوسط ساكنا فامتاً، (مثل بوذا تحت شجرة البو)، لذلك سمى بالصامت. كما أنه «المعنى» الذى يضعه الله فى مركز الجماعة، وهو الحجاب المستور الذى يكشف عن حضرة خفية، وهو الجذر الدائم لرسالة الإمامية. فعلى (رضى الله عنه) من وجهة النظر الشيعية، هو شفيع الأمة أمام الله، والحسين شفيع العطاشى، لأنه مات عطشان، كما أنه «الوردة المائلة». وبينما الأعياد فى الإسلام السنى، لا تشغل سوى النصف الثانى للدورة القمرية، من المعراج حتى عاشوراء، وإن كان المولد النبوى يقع فى النصف الأول، فإن الأعياد عند الشيعة تملأ الدورة، الدورة الكاملة للحياة والموت، ثم البعث. فالمذهب الشيعى، يمثل تراثاً غنياً من الرموز والأساطير والأحلام الملهمة.

فى «مصارع العشاق»
رؤية فى التصوف الإنسانى

من أفعب المسائل البحثية فى تاريخ التصوف الإسلامى، أن نحاول إيجاد أفل واجد لنشأة هذه الحركة الروحية. إلا أنه من المؤكد أن النشأة وان كانت إسلامية، إلا أن هناك العديد من الروافد الروحية التى غذت تلك لحركة، حتى يمكن أن تزعم أن التصوف كان نقطة التقاء للعديد من الحضارات والثقافات .

وفى مقدمة كتاب نيكلسون (فى التصوف الإسلامى)، يتبع أبو العلا عفيفى - مترجم الكتاب - النظريات المختلفة عن نشأة التصوف، والاتجاهات الروحية الوافدة التى أثرت به، وأول محاولة علمية جادة فى هذا الاتجاه، كانت فى مطلع القرن التاسع عشر، من خلال كتاب

المستشرق فون كريمر (تاريخ الأفكار فى الإسلام)، حيث يرى أن الزهاد والنساك المسيحيين كان لهم أثرهم فى نشأة الزهد الإسلامى. وبعد ذلك دخلت فكرة «الحب الالهى» بفضل بعض الناسكات، أمثال رابعة العدوية، مما أضفى على التصوف الإسلامى سمة خافلة تميزه عن الحركات الروحية الأخرى. وبذلك، فأن كريمر يرى أن التصوف قد تأسس على عنصرين أساسيين : الأول مسيحى رهبانى، والثانى هندى بوذى، وعن العنصر الثانى انتقلت نظرية «وحدة الوجود».

ويرى المستشرق الهولندى دوزى أن التصوف جاء من الهند، عن طريق فارس، حيث فكرة فدور كل شئ عن الله ورجوع كل شئ إليه، وكذا القول بأن العالم لا وجود له فى ذاته وأن الموجود بحق هو الله .

أما جولد تسيهر فيفرق بين تيارين مختلفين فى التصوف الإسلامى: الأول : الزهد، وهذا فى نظره قريب من الرهبانية المسيحية، والثانى التصوف بمعناه الدقيق وهو متأثر بالأفلاطونية الحديثة وبالبوذية والهندية. وفى المقابل فإن كلاً من ريتشارد هارتمان وماكس هورتون يميلان إلى نزعة واحدة، وهى أن التصوف يستمد أفوله من الفكر الهندى .

ويرى ماسينيون فى كتابة عن الحلاج أن التصوف قد أخذ نشأته من فميم الإسلام نفسه .

كما أن نيكلسون يرد تلك النشأة إلى مجموعة من العوامل التى أثرت به، ويرفض أية نظرية تقول بالأفل الواحد للتصوف.

وعلى ذلك، يمكننا أن نؤكد مع ماسينيون ونيكلسون على أن التصوف نشأ إسلامياً، انتهى إسلامياً أيضاً

● الصلة بين الذات الإلهية والعبد :-

إن المتصوف ينشد العودة مرة أخرى إلى تلك الوحدة الأولى، فالله هو المرجع كما أنه المصدر. وعبر تلك العودة، فإن فكرة الموت والتضحية عند المتصوفة، تتجلى فى أبهى فورها. ان التصوف هو الوعى بوجود ثنائية : الله - الذات، وبإزاء هذا الوعى تتولد الرغبة فى محو هذه الثنائية.

ولقد كانت فكرة الذات الإلهية وطبيعتها مثار جدل فى التاريخ الفكرى للإسلام. فعند الأشاعرة نجد أن الله يخلق الأشياء، بل ويخلق ما يظهر من أثارها. فالنار لا تحرق، والسكين لا تقطع، بل الله هو الذى يخلق الاحتراق فى الشئ إذا لامسته النار، والقطع فى الشئ إذا لامسته السكين. وبالتالى فإن الاشاعرة - من المتكلمين - قد أنكروا قانون «العلية»، الذى يقوم عليه الفكر العقلى منذ أرسطو. أما المعتزلة، فيرون أن القول بصفات أزلية هو قول بوجود كائنات أزلية مع الله، أى خروج من الوحدانية الصافية إلى الإشتراك البغيض. فمبدأ التوحيد الالهى يلزمنا برفض قاطع لصفات الله، وإلى القول - آخر الأمر - بأن الله ذات مجردة، يصعب على العقل أن ينسب لها أكثر من ففة الوجود.

وفى مجال الفلسفة، انتهى الفارابى إلى القول بأن الله لا يدركه علم ولا فهم، بينما يرى ابن رشد أن الإنسان لم يصدر عن الله فدروا مباشرا، حيث أن المادة لا تصدر عن الله. ويقرر ابن سينا أن الله عقل محض، وهو الواحد الأول الذى لم يصدر عنه إلا واحدا، هو العقل الأول. والكثرة أنما تبدأ من هذا العقل.

وهكذا يرى إبراهيم شكر الله أن جميع السبل التى يطرقها الإنسان

لمحاولة معاينة الذات الإلهية، إنما ترديه في مهاوى العزلة والشك والحيرة. والإنسان في ظل فرديته المزلزلة - قد امتلأ فرقا وإحساسا بالعجز وقلة الجدوى. لذلك، فإن شكر الله يرى أن المشهد الإسلامي - في الأجيال الأولى - قد حفل بالزهاد، الذين امتلأوا رعبا من جلال الله، ورهبة من اليوم الآخر. فكان لا يذكر أمامهم الموت ألا بللت دموعهم لحاهم، وتصاعدت زفراتهم. ويشير إلى الحسن البصري الذى لم يضحك طيلة أربعين عاما، كنموذج لهؤلاء البكائين.

وبإزاء طرفي المناقضة : الله - الذات، فقد رأى المتصوفة المسلمون أن في سعيهم للخروج منها، بأن عليهم أن يجتازوا هوة لا قرار لها، حيث أنه بين المطلق والمحدود.. الخالد والمحاط بالزمن، يحتدم التناقض، وتفور أسباب الفرقة والتصارع.

● مصارع العشاق :-

المقدمة السابقة تجعل إبراهيم شكرالله يتساءل: كيف تم هذا؟، كيف أدرك الإنسان هذه الغربة الحزينة بينه وبين منابع وجوده ؟.

في رمزية فردوس آدم كان هناك تناغماً لا ينفصم بين مفرداتها، حيث الوجود متداخل شامل. وكان قد تم تمثل تلك الوحدة في ميثولوجية المصريين القدماء في فورة الإله الخالق آتوم، الذي يعنى اسمه كل شئ، في داخل ذاته. ولم يكن خلق الآلهة الأخرى يتم، إلا بتسميته لأعضاء جسمه. وهذا التعرف على الأسماء هو ما ميز آدم على الملائكة.

وفي نظرية (هوهو)، تمثل المتصوفة المسلمون عملية الخلق انفصام داخل الله، فادرة عن الحب، حيث كان الله - قبل الخلق - يتأمل في ذاته

جلال جوهره .

لكن وجه المأساة يختلف عند المتصوفة المسلمين، حيث يتحول إبليس عند الحلاج من عقل مدمر وأنانية مفرده إلى رفض للخروج من الوحدة الأولى، وتمرد على هذا الانفصام بين الله والبشر، الذى أحدثه العقل يشاهد بلسان النبيين آدم وموسى. فالحلاج إذ يرى إبليس سائراً بالدمار فى الحياة، انما يفعل ذلك ليرد العالم إلى وحدته القديمة، وحدة العدم.. حيث لا شئ إلا وجه الله

وإبليس عند غلاة الشيعة والمتصوفة هو الالف «المتأخرة، السجود الذى ينتظر الأمر الالهى. وهذه النظرية ترتبط بفكرة انطفاء النار بعد الحساب، واسترخاء إبليس فى مكانه حيث كاملكاً .

● احتدام المناقضة :-

على أن شكر الله يرى أنه فى لحظة ما، ترتد اسقاطات الليبيدو إلى النفس، لتتفاعل وتفور، محدثة طاقة مركزية عنيفة، لا تلبث أن تتدفق محطمة جميع الأسوار المضروبة على النفس، محدثة قطباً جديداً تقف فيه الأنا، وعلى الطرف الأخر منها يقف «الموضوع»، الذى أفبح عند اليونان الطبيعة، وعند أفحاب التوحيد «الله» .

وعلى هذا النهج، انتهى الفارابى إلى القول بأن الله لا يدركه علم ولا فهم. بينما يقول ابن رشد إن الإنسان لم يصدر عن الله فدوراً مباشراً ، لان المادة لا تصدر عنه فدوراً مباشراً. والله عند ابن سينا - على وجه خاص - عقل محض، وهو الواحد الأول الذى لم يصدر عنه إلا واحد، وهو العقل الاول، والكثرة إنما تبدأ من هذا العقل. فالبعد - اذن - بين

الله وبين الخلق قائم، تتوسطه سلسلة الموجودات الصادرة عن بعضها والله ليس عاجزاً عن فعل الشر فحسب، كما قال المعتزلة، بل هو لا يقدر إلا على فعل ما هو ممكن فى ذاته، إلا ما هو ممكن بالاخلاق .

● التقاء طرفى المناقضة :-

لقد رأى المتصوفة فى سعيهم للخروج من العزلة والتضعضع الذى أ فاب الإنسان، عالماً لا تسيطر عليه إرادة الله المطلقة، بل رأوا عالماً هو التعبير عن وجود الله الحافل، ورأوا الموجود البشرى - على تهالكه - محاطاً من كل جانب بالوجود الالهى. وبدلاً من القول بأنه لا فاعل فى كل شئ إلا الله كما قال الاشاعرة، قالوا: لا موجود فى كل شئ إلا الله. فردوا بذلك للفرد ذاتيته المسلوبة .

لقد رفض السنيون قيام فلة مباشرة بين الله والعبد، بينما سعى المتصوفة لاقامة علاقة مباشرة مع الله، تقوم على المخاطبة .

ويشير شكر الله أنه على عهد الحلاج كانت الفكرة قد استقرت أن الصلة قائمة بين الخالق والعبد. وبذلك تحولت ارهافات الروح الإسلامية فى مطالع اشراقها من الزهد القائم علي الخوف، إلى التصوف القائم على الحب. ومن هنا، ترى رابعة العدوية - مثلاً - تقول: (ما عبدت الله خوفاً من الله، فاكون كالأمة السوء أن خافت عملت، ولا حباً فى الجنة، فاكون كأمة السوء أن أعطيت عملت، ولكنى عبدته حباً وشوقاً إليه). وطبقاً لهذا التصور، فقد شوهدت رابعة تحمل ناراً وماءاً فلما سئلت فى هذا قالت : لأشعل ناراً فى الجنة وأطفئ نار الجحيم، حتى تزول الحجب من

وجه الحجاج، ويبين طريقهم، فيرون وجه الله دون خوف أو رجاء).

وهكذا، بينما كان المتكلمون يقولون بوحدة الذات الإلهية، كان المتصوفة يقولون بوحدة شاملة لكل شئ، أى أنهم أدخلوا الإنسان فى الوضع الرفيع الذى لله، وجعلوه مشار كافى المصير الالهى. وبعد أن كان الأولون يقولون بفعل الله فى كل شئ، قال المتصوفة بوجوده فى كل شئ. فلا موجود إلا الله، بينما العالم ليس وجوده من ذاته ولا بذاته ولا لذاته، وإنما هو شأن من شئون الله وفعل من أفعاله. وقد جاء فى كتاب اللمع للطوسى: (كمال المعرفة إذا اجتمعت المتفرقات، واستوت الأحوال والأماكن، وسقطت الرؤية والتمييز).

وحين يصل الإنسان إلى مرحلة أقامة علاقة مباشرة مع الله، فسوف يطلب الموت مثل الحلاج الذى كان يسير فى دروب وشوارع بغداد صائحاً: (يا أهل بغداد أغيثونى، فليس يتركنى ونفسى فأنس بها، وليس يأخذنى من نفسى فأستريح، وهذا دلال لا أطيقه)، فهذه المرحلة هى أعلى مراحل التوحيد من وجهة نظر المتصوفة، مما أدى بالقشيرى إلى أن يقول: (التوحيد يعنى محو أثار البشرية، وتجرد الألوهية)

فالتوحيد يعنى العودة بالوجد إلى حالته الأولى، ولا يتم ذلك إلا عبر الالتقاء الحافل بالخطر بين «الأنا» و«الهو»، وهذا الالتقاء يراه «يونج» محققاً للتكامل البشرى.. أنها حالة الجمع، ويشاهد فيه عودة الفرد إلى منابع وجوده المستتر فى أعماق لا وعيه. كما يظل هذا الجمع خروجاً من العزلة المريرة والزمنية، والفناء الذى ضربه العقل سياجاً حول الإنسان.

ولم يكن الاستشهاد بعلم النفس فى سبيل اثبات الوحدانية، إلا

محاولة علمية جريئة لاثبات طبيعة التصوف، ومن قبل اثبات فكرة التوحيد. وربما تكون تلك المحاولة دافعاً للعلماء مستقبلاً فى دراسة تلك الحالة التى يستهدف منها اكتشاف مردود اللاوعى الجمعى «المتصوف»، الذى يبحث عن التوحيد عبر الاتحاد بالمطلق، حيث لم يكن غيره حين لم يكن وجود للذات الإنسانية .

ولأن شكر الله يبحث فى التصوف الإنسانى، حين يبحث فى التصوف الإسلامى، فإنه يجد العديد من المعانى الجنسية التى تعبر عن الاتحاد داخل مختلف الاديان التى بها حالات تصوف. ففى المسيحية تكون الروح هى العنصر الانثوى والله هو العنصر المذكر فى خلوة العشق. بل أننا نرى عند بعض راهبات المسيحية الشوق إلى ولادة الابن المقدس، الذى هو المسيح، من أرحامهن وضمه إلى صدورهن وارضاعه. وهذه المشاعر المتصلة بالأمومة نجدها أيضاً عند الهندوس فى التصوف المتصل بكريشنا .

ومن بعد الحلاج، نرى أن الجنيد يقول أن الله قد أشهد البشر بوحدانيته قبل خلقهم، إذ كان وجودهم بعض وجوده، أى وجود خارج الزمن والوعى. والفناء هو استرجاع هذه الحالة الأولى السابقة على الخلق.

وكما أن الإنسان انتزع نفسه من الخلود واختار المكان والزمان سكناً والزمان سكناً له بعد ارتكاب خطيئته الأولى، وكما ألقى بنفسه من الحياة الابدية إلى الموت، فعليه - إذن - أن يخضع نفسه للموت لكى يسيطر من جديد على الخلود، عليه أن يكوت عن الوعى وعن الخطيئة

التى هى نتاج للوعى، حتى يعود إلى جمال الطاقة الصافية .

ويقرر شكر الله أن الشطحات الصوفية الناتجة عن لحظات السكر، قد نجد لها صوراً فى الديانات الأخرى. ففى المونتاينة المسيحية يقول مونتانوس، الذى ظهر فى القرن الثانى : (أنا الرب الإله القدير بادياً فى صورة الإنسان)، وكذلك: (ليس كملاك أو رسول جئت، ولكن كالرب الإله الأب)

أن فناء الذات عند المتصوفة المسلمين ليس فناء كاملاً كالنيرفانا كما عند الهندوس، بل هو مجرد انحسار للذات فى عزلتها، وإحساسها بوجودها المفرد. أن المريد العائد من رحلة الاتحاد يعبق بأريج حرية جديدة فائقة، أنها أخلاقية، وهى - كما يشير شكر الله - تشبه حرية بولس بعد أن عاد من السماء الثالثة التى أمسك بها، حين وضع عن كاهله - وكاهل المسيحيين - سلطان الناموس، ومارس حرية فائقة من أشياء هذا العالم .

على أن الموت هو - دائماً - مطلب الصوفية، حيث تنبعث عنه الحياة الحقيقية للصوفى. فألانا فى تلك الخبرة تخبو حتى تكاد تنطفئ، لكن ذبالة منها تظل تتقد، أن هذه الوثبة الاخيرة فى الموت المحيط تحقق وحدة يتم فيها الامتزاج الكامل بين الوعى واللاوعى، وبين الانا والهو، لذلك، فإن الحلاج ما يزال يلح فى طلب الموت، إذ يصيح فى جامع المنصور طالباً الشهادة: (اعلموا أن الله أباح لكم دمى، فاقتلونى.. اقتلونى تؤجروا فى وأستريح. ليس فى الدنيا شغل أهم من قتلى، وتكونوا أنتم مجاهدين وأنا شهيد).

إن طلب الموت لم يكن مبتغى الصوفية وحدهم، ففى الديانات السامية القديمة كان الطقس هو التمثيل الدرامى لموت الملك أو ذبحه. وفى الصيغة البابلية للطقس، كان الإله المقتول هو مردوخ، الذى كان مقتله وبعثه يستغرق مراسم العالم الجديد فى بابل. وهذه المحاولات التى تمثلت فى الميثولوجيا أو الطقوس، ظلت تعبيراً ناقصاً يسعى نحو الكمال، حتى تحقق فى المسيحية. فشخصية المسيح عند الذين يؤمنون بها، تحمل عن البشرية حكم الموت، وتحقق لهم انتصار البعث فى معنى صوفى وأخلاقى على السواء أما المسيح بموته فقد هزم لموت، وهذا هو المطلب الصوفى. كما أنه - أى المسيح - قد أوضح الطريق للبشر لصلب ارادتهم، فى معنى أخلاقى فريد، يقوم على البذل والتضحية ومحو الأنا .

وإذ كانت الوساطة بين الخالق والمخلوق منتفية فى الاسلام، إلا أن شكر الله يشير إلى وجود هذه الوساطة عند الشيعة عن طريق الأئمة، فيما يشبه وساطة المسيح، فمن غلاتهم من قال أن «نسبة الامام إلى الله، كنسبة المسيح إليه» وقالوا أيضاً أن اللاهوت اتحد بالناسوت فى الامام، وأن النبوة والرسالة لا تنقطع أبداً .

ومن الخبرات الصوفية المزلزلة، ما صدر عن أحد متصوفى الغرب : القديس سيميون الصغير، الذى قال : شاهدته فى بيتى وقد ظهر فجاة بين جميع الاشياء المألوفة، وأصبح على نحو لا ينطق به، متحداً أو مختلطاً بى، ووثب فوقى دون أن يكون بيننا شئ، مثل النار للحديد والنار للزجاج، وأحالنى إلى شىء يشبه النار ويشبه النور. وأصبحت ذلك الذى شاهدته من قبل ورمقته من بعيد. أنى لست أعرف كيف أروى

لك هذه المعجزة... أنا إنسان بالطبيعة، وإله بنعمة الله) .

فالخبرة الصوفية هي طموح إلى وثبة جامحة خلق الأسوار ووراء الحجب، فالأساطير والشعائر والبناء الديني، وكل ذلك يأخذ باليد حتى يبلغ الباب الضيق، ثم تنحسر كل وساطة جميع الأشكال والصور تتراجع، ولا يبقى سوى الفراغ، وجود قائم عبر حجب المعقول والمنطقى.

ويشير شكر الله إلى الأمير الغنى جوانا ماسكيامونا إلذى خرج من قصره مستتراً بالليل، وممتطياً جواده الملكى، حيث أطاح بخصلات شعره، وارتدى لباس الرهبان. هذا هو الإنسان الكامل الذى خرج من ظلال الموت، ومن رهبة الالتقاء الكامل مع الإله الاب والنبع الحى الفوار للوجود، مشاركا فى فى كل شيء، بعد أن أخذ يتأمل عقيدة النيرفانا (الفناء الكامل) تحت شجرة البو، على على النقطة الثابتة، حتى هبط عليه الإله براهما من السمت. لقد توسل إليه أن يصبح معلما للالهة والناس، هذا هو البوذا الذي هزم الأضداد ، جامعاً أطرافها .

أن شكر الله يرى أن لحظة الجلوس تحت شجرة «البو» على النقطة الثابتة، هى أهم لحظات الميثولوجيا الهندية، وهى فى نفس الوقت ـ تعادل لحظة الصلب في المسيحية : كلاهما صورة قديمة، هى صورة مخلص العالم. والنقطة الثابتة فى البوذية تعادل الجلجثة فى المسيحية والكعبة فى الإسلام، وجميعها رموز تشير إلى صورة الأرض ومركز العالم، والتقاء البشرى فى الالهى عبر الامتداد المكانى .

وبذلك، تنتقل صورة التصرف عند إبراهيم شكرا الله، من صيغة

الإسلام إلى صيغة الإنسانية ، حيث نجد الحلاج والمسيح وبوذا فى لحظة طلب الموت على قدم المساواه جميعاً ، حيث يهزمون الفناء بالموت .

فبين الإلهى والبشرى تقوم هوة لا قرار لها ، ويحتدم التناقض. لقد وقف الإله الواحد عند طرف القطب فى جميع جلاله ورهبته وسكونه المحيط ، ووقف الإنسان على الطرف الآخر فى وهج وعيه بذاته المفرده ، وتكالب حركته الراتبة وتنكب عزلته المريرة .

وهناك ملاحظة أخيرة وهامة ، هى أن التصوف الإسلامى ليس كالنيرفانا الهندية ، فالنيرفانا هى محو تام للشخصية الإنسانية ، بينما التصوف محو يعقبه صحو وفناء يعقبه بقاء .

ملاحق

- قصيدتان
- مقدمة الديوان
- مسرحية «رحلة السندباد».
- مواقف العشق: مفرح كريم

قصيدة لإبراهيم شكر الله

موعظة على الجبل

ما أجهله سأقوله
ما أعلمه سأخفيه
وحينما ينطوى الغد سأظل
أسأل ولا أجيب.

ما لا أفكر فيه سأعلنه
ما أفكر فيه سأداريه
سأتكور على الحقيقة
وأطلق نباح الإفك
وما يتبقى
سأنتزعه بالأظافر من العرين

فى الفجوات بين أبيات الشعر
تتزاحم الملائكة والقديسون

لماذا تطبقين على عنقى

تلاحقينني مثل قن آبق

تتمرغين فى أغوار جسدى

تمتصني عصارة عمرى؟

ألا تعلمين أننى أجدل شعاع الشمس

سياط نار ونقمة

لأجلد بها العالم

أجلد بها الجبناء الذين

يتوارون فى الروث

يقهقهون من نحيب الفقراء

أجلد بها الفقراء

يتمرغون فى الروث

فى انتظار القادم الذى لا يجيء.

ولكن سياطى تنزل على صدرى

اليد الواهنة ترتد على ذاتها

الموت يحبو ويبدأ

بالترهل والصلع وجفاف الأطراف

تعلمين أنى مت من قبل

من الأربعين حتى الستين

مسجى فى حفرة

فى ميدان التحرير

عند النافورة التى
جفت مياهها
الذين شربوا خمرى
مزجوا مائى بالسم
وها عجائز الأميريكيات
يهرعن إلى المتحف
ويشحن بأنوفهن من رائحة عفنى
والتى أرادت أن تنهش جسمى
أعطيتها قلبى
فماتت من مرارته

ما الإنسان؟
جذر زهرة تونع فى السماء
بل هو حسكة تضرب فى قيعان
الجحيم

بجدائل من غصون الشجر
يلف أعناقنا
يطأ تعاستنا ـ
بأقدام من الجبال

مقدمة الديوان

ليس للشاعر أن يقيم شعره أو أن يتحدث عنه على أن ذلك لا يجوز أن يحول دون أن يقدم له بما يجل و منابعه وأصوله وما يسعى إلى قوله من خلاله سواء أصاب في هذا أم أخفق .

وأنا منذ أن حاولت معالجة الشعر في نهاية الأربعينيات وإحساسي يتزايد بالأزمة التي أحاطت بالشعر العربي والجمود الذي أصابه نتيجة التزامه بالصيغ المتوارثة من عروض رتيب الإيقاع وتفاعيل خليلية زخرفية تحول دون الإبداع والتدفق، وروي موحد يبعث على الملالة ويصيب بالخدر، ونزوع إلى الخطابة دون الهمس، والحرص على ما أوصى به النقاد منذ قدامة والآمدي والجرجاني «من رصانة اللفظ، وصحيح السبك وحسن الوشي ورشاقة المعنى ودقة الفكر ووضوح

المعنى» بما كان يؤكد وظيفته البيانية التزويقية وأنه يستهدف الجمهور العريض فى محاولة لاستمالته وإقناعه وليس للكشف عن أغوار نفس الشاعر وعوالمه الداخلية وأحلامه، حتى أن شوقى ضيف حينما أراد أن يصنف مراحل تطور الشعر لم يجد خيرا من القول بأن الشعر انحدر من «الصناعة إلى التصنيع إلى التصنع» وهى محاولة محصلتها أن الشعر العربى قد وقف مبهورا فى عصور متتالية عند أصوله الجاهلية لا يستطيع أن يتجاوزها فى غير المبالغة فى الحرفية والتزويق والتوشية .

وكنت أسأل نفسى هل حدث هذا لأن الشعراء كفروا بحقيقة الحياة فى عصرهم فأرادوا أن يتحولوا عما شابها من ظروف منحطة إلى هذه التمارين اللغوية والعروضية الزائفة، أو أن النظام الاجتماعى الدينى باستنكاره للبدع وتأكيده لمبدأ الإجماع كان يحول بين الشعراء وبين نزوعهم للتمرد والتعبير الحر عما تجيش به خفايا نفوسهم، أو لأن الشاعر كان رهينة الأمير، يجلس على عتباته ليتلقى جوائزه بما كان يفرض عليه أن يمتثل لما يمثله الأمير من ثوابت القيم .

وهذا لا يعنى بالطبع أنى لم أجد فى الشعر القديم نماذج عديدة للأصالة الشعرية. ففى الشعر الجاهلى وبعض آثار أبى تمام وأبى نواس والبحترى والمتنبى والمعرى وغيرهم - رغم مقاييسهم الكلاسيكية الدقيقة والحدود الخانقة التى نظموا فيها شعرهم - من الشجاعة الوجودية ما يجعل قراءتها تجربة فريدة ملهمة، حاولت نقلها إلى الإنجليزية فى المجموعة التى نشرت لى فى لندن تحت عنوان «صور من العالم العربى» .

وانتهيت إلى أن على كل جيل - إذا أراد أن يصدق مع نفسه - أن يحيا التجارب الإنسانية من جديد بعد أن يزيح عن كاهله عبء القديم وتراكماته بما يعني ضرورة التحرر من النماذج والأشكال الموروثة والسعي إلى مخاطبة الطبيعة مباشرة فالحياة رحبة الأرجاء لا ينضب معينها والحقيقة بأبوابها الألف لا تزال كنزا موصدا تهيب بأصحاب الخيال والجسارة للاغتراف منه، وأنه ما من شئ قيل في الماضي - حتى إذا صدق - يستطيع أن يتضمن الحاضر .

وبالتالي كانت نظرتي أن التزام الشاعر الأول هو أن يعيد النظر في كل ما ورثه من نظم وتقاليد وشرائع هي مبعث اغترابه عن ذاته وعن المجتمع الذي يعيش فيه. ألا يتقبل شيئا على علاته وإنما يخلق كل شئ خلقا جديداً من مداركه. وأن يقول إن نشوتي بالوجود، بمباهجه وتباريحه، هي من أجل الوجود ذاته، فيندد بكل ما يحد هذا الوجود ويمزقه ويجفف ينابيعه من عبودية ونفاق وتهالك.

وأن يصبح التعبير عن هذا الالتزام هو جوهر الحرية وتصبح القصيدة بالتالي عملاً حراً يعكس الحرية المتحققة والمحبطة على السواء، بما يلزم أن تبتدع لنفسها حريتها وقانونها معا، هو قانون الإبداع لا قانون التقليد والمحاكاة .

وفي الوقت نفسه كنت أعيد استكشاف الجداول الجانبية في التراث العربي فوجدت في الأدب الصوفي اقترابا من الحساسية المعاصرة: بهجة الكشف والتوجس والفزع، الهمس بأسرار الحب العميقة التي يصبح المحب في أغوارها محبوبا، تأكيد قدسية الإنسان في مواجهة قوى القهر

والامتهان الكونية من موت وعجز ومحدودية، وقدرته على الخروج من عزلته ووحدته المحتومة عن طريق الذوبان أو «الفناء» في الآخر، وتوقفت طويلا أمام كتاب المواقف والمخاطبات للنفرى أتزمل فى انبهار كثافة اللغة واحتدامها وتجاوزها لوظيفتها عند الشعراء التقليديين، فهى ليست إطارا بيانياً تزويقيا وألفاظاً متورمة بل هى حركة من العلاقات المتداخلة التى تستطيع التعبير عن الحقيقة الزئبقية التى لا يمسك بها المرء حتى تنفلت منزلقة من بين أصابعه أو تتحول إلى حقيقة أخرى أشد شمولا، اللغة تعبير عن الرؤى والأحلام والهذيان، كما رأيت فى النفرى دعوة للخروج من أسر الحروف للنجاة من السحر، أى أن تجاوز اللغة شرط لمواجهة الخبرة الذاتية والتعبير عنها بما تصيغه من تراكيب وصور لغوية نابعة منها .

وبالتالى كان ما حاولته من ابتداع لغة جديدة وشكل جديد يعبر عن هذا النزوع الخارق إلى الحرية الكاملة. فكان أول ما فعلته رفض العروض الخليلى بوحداته الزخرفية المتكررة الرتيبة الإيقاع واستقلال الأبيات عن بعضها وأثرت نهج النفرى حيث الإيقاع حركة تناغم داخلى وليس تطابقا نغميا بين أجزاء خارجية شكلية بحيث يتوحد الشكل والمضمون توحدا جوهريا فلا ينفصل المضمون عن الكلمات التى تعبر عنه والتى تزخر بمعان لا تستطيعها الكتابة النثرية، كلمات تشير وتومئ وتوحى بأكثر مما تقول. ورأيت - كما رأى شعراء الغرب المحدثون الذين آثروا منهج الشعر الحر - أن التعبير الدافق المنطلق بما يحمله من بطانات عاطفية مكثفة يحمل كذلك موسيقاه الخاصة به، وأنه على نقيض الإيقاع التقليدى المنتظم أكثر تنوعا وتهدجا : يفور ويتدفق مع ارتفاع العاطفة

ويهدأ مع إنحسارها ويتكسر مع ازدواجية المشاعر وتناقضها.

وهكذا استبحت في بناء القصيدة مكوناتها الأصلية، طبيعة الألفاظ، وقيمتها الصوتية والعروض والبناء والنغم. وسعيت لتمثل تراكمات اللغة وزخمها في محاولة لاختراق وطرح حساسية العصر وأزمته في وقت واحد، ولاختطاط مسارات نحو التجرد والتعرية والكثافة والتراكم المضغوط لإحداث تحاوير حافلة بالتوتر وظلال المعانى كما جعلت الإيقاع نابعا من موضوع القصيدة وتعبيرا عنها وحاولت كسر الحواجز التى أقامتها الواقعية حتى يمتزج الصحو بالحلم والظاهر بالمخبوء، صخر الواقع الخارجي بحيث تصبح جميعا شيئا سيالا دافقا، يختلط فيه الواقع بالنبض الداخلي، ويمتزجان في خليط جديد يتساوق فيه الحلم والنبوءة والأسطورة جنبا إلى جنب مع القوى الجاثمة للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، خليط نابض مؤرق يقلق ما ركن إليه القارئ من رتابة رد الفعل ويصدمه لأن الحقيقة - حينما تقطر في رؤية الشاعر تقطيرا مكثفا شديدا - فيها دائما عنصر الصدمة.

وفى رفضي للغة الشعرية حاولت صهر السوقي والشائع، في المعنى واللفظ، بالجليل والسامق. فليس هناك لفظ أو معنى أو خبرة لا تليق بأن تشملها عملية الخلق الشعرى.

أحاول صياغة الشكل الذى ينبئ بالضرورة عن موضوعاتي وجميعها تعكس الوحشة والقلق والخوف والشبق إلى المجهول والمستتر، والتشوف إلى المطلق والسعى وراء الوجود الكامل والحب الكامل والتواصل الكامل والاندماج الكامل، مع علمي أنه هدف لا سبيل إليه، مقضي عليه

بالحبوط وعدم التحقق. ومن هنا كانت رنة الاسى وإحساس اليأس الذى يسود شعرى ورمزية البنات اللاتى يختبئن وراء الأشجار والبيوت التى يغمرها الموج وتوادى قلعة النحاس واحتراق ثوب الريش الخ . وفى أعماق هذا اليأس المعبر عنه استبشار وأمل، ففى كل سماء مربدة شرخ تطل منه النجوم وتستتر وراءه الملائكة، والصمت الكامل هو وحده اليأس الكامل .

أحاول دائما أن أمسك بأطراف المناقضة القائمة بين النسق والتنافر المنعكس في حياتنا المعاصرة، مع قدرة البناء الشامل، جيوش تتحرك فى كل مكان لتجتث جذور الحياة البشرية كاملة، أرض خراب ينتصب فى وسطها كرمز كونى شامل مأساة شعب فلسطين ومحاولة إبادته وطمس هويته، حيث الحرية الوحيدة المتبقية للفرد الفلسطينى هى اختيار الموت عبر الصمود وفى عبارة محمود درويش «الموت هو بطاقة الهوية التى يقدمها شعبى للعالم». فى الوقت نفسه الذى تقف فيه البشرية على شفا مرحلة جديدة شاسعة الأبعاد هائلة الإمكانيات، مرحلة تحول وانطلاق مفاجئ قد تشهد فجر الإنسان الحق أو نهايته، مرحلة تشهد تفجر وعى الإنسان بذاته وعالمه الخارجى والداخلى معا، أو هروبه المعتمد من هذا الوعى عن طريق المخدرات والاستغراق فى الجنس والروايات والأفلام والتليفزيون والرقص البدائى. كما أحاول أن أمسك بأطراف المناقضة المتوازية بين القوى التى تقف مستبسلة تدافع عن حق الإنسان فى الكرامة والحرية وبين القوى المنبثقة من الإنسان أيضاً فى النزوع نحو الجشع والنهب والشر : طرفى الثنائية المانوية التى تحدث عنها القدماء .

أبحث عن شكل جديد وتعبير جديد، يجمع بين الرقة والفظاظة والوحشية والبراءة والغنائية وفقدان النغم، أبحث عن حقيقة كلية تنطوى على حس حاد مشبوب بجمال مؤرق رهيب تتضوع به كل الأشياء حتى القبيح منها والمشوه، ولا أعلم إن كنت قد نجحت فى هذا أو أخفقت وإن كان هناك إحساس دائم بأنى كلما اقتربت من هذه الحقيقة الكلية انفلتت من بين أصابعى فأنا «أغزو عجمة الروح بسلاح مفلول» ويقترن إحساس الحبوط هذا بمحاولة لتجاوزه .

«تحولت إلى الدروب المهجورة الهاربة من تحت قدمى أطرق أبوابا موصدة لم تولج بعد»

أى أن هناك شرخاً بين الأشواق والتحقق، أحاول، بما أحسه فى أعماقى من قدرة لا نهائية، وإنكار لمحدوديتى وعجزى وموتى، أن أعبره فأخفق وأظل محاطا من كل جانب بالفساد والعجز والموت، وتظل عزلتى.

كما يظل القهر الاجتماعى والسياسى، وإهدار حقيقة الإنسان وامتهان كيانه، مما يجعلنى أصيح بأن للإنسان حقا جوهريا فى أن يقول لا وللشاعر فى أن يحلم كما يشاء وأن يروى للآخرين هذا الحلم الصميمى الخاص .

«جلست عل الرمال أنظر البحر
وأصرخ لحرية الريح الهوجاء
واحلم بخصرك الذى هصره
الحب

وقواقعك التى تردد

أصداء الموج»

وبالتالى تصبح القصيدة بمثابة العالم الصغير الذى يضم رؤية الشاعر للحقيقة والإنسان والطبيعة والمجهول. والإطار الذى تستقر فيه جميع التوترات بين أشد المتناقضات والذى يصبح فيه كل مستوى شعورى تحويرا للرؤية الإساسية للحقيقة الكامنة وراء القصيدة. وتصبح القصيدة محاولة لإحداث تناغم وتوازن وكشف للامتزاج والتداخل بين مقوماتها فكل المقومات تتحرك فى اتجاه المعنى الأساسى الذى يكمن فى الظاهر المختلفة والمتناقضة فى العالم. المعنى يضع خلال المقومات التى تضفى على القصيدة طابعها الكلى، أى أن كل ما فى العالم يصبح إشراقات متعددة الجوانب والأبعاد للمعنى الرئيسى، مع سيولة الأشياء وقدرتها على التحول والتقمص فى صور أخرى فيسقط البطل الذى غالبا ما يكون الشاعر نفسه فى أشكال وأبو العلاء فى محبسه وهو أدهم الشرقاوى وهو حسن مفتاح الذى يركب الرخ ويخوض بحر الظلمات، وهو الراهب السمين وهو بيانكا تتنزه على اللونجومارى «وقد حسرت الثوب قليلا عن فخذيها»، وهو شجرة بين عاتى الشجر فى كوناكرى يشهد صامتا دورات الولادة والموت، كما هو راما الملك وكريشناالآله .

بل إن السما والبحر والنجوم والقواقع التى تردد صوت الموج ليست إشارات إلى ظواهر طبيعية بقدر ما هى رموز كلية أحاول إعادة استكشافها وجلاء ما صدحت به على مر الأجيال من زيف وغش وابتذال.

ولقد كانت مشكلتى دائما كيف أنقل هذا التوالى الثورى إلى الفئات الطليعية المتمردة على أسباب القهر والهوان. فأنا حينما أطرح الأسئلة عن الحياة والموت والوجود وأريد أن أجيب عنها إجابة فريدة نابعة من رؤيتى الخاصة أقف على أرض ثورية وأرى فى هذا الموقف الثورى كلاً لا يتجزأ فهو يخلق حقيقته الخاصة. والحقيقة إما أن تكون إبداعا ثوريا أو لا تكون. على أنى أخاطب هذا القارئ من واقع تجربتى لا تجربته هو دو أن يعنى ذلك أن هناك تناقضا أو تنافرا بين التجربتين. ولكن القارئ العادى فى الأغلب بعيد عن آفاق الثقافة والعلوم الحديثة التى لابد أن ينفتح عليها الشاعر إذا كان يريد أن يدرك عالمه ويعيشه ويعبر عنه. وبالتالى فإن شعره يكتنز أبعادا حضارية وجمالية يصعب على القارئ العادى أن ينفذ إليها. ومن ثم كان جمهور الشاعر المبدع محدودا رغم معاناته وشوقه إلى أن يمد يد بجربته إلى جميع الناس الذين حوله.

وفى هذا تكمن مأساة الشاعر المبدع فهو، فى التحليل الأخير، يقف وحيدا فى العالم، حبيس وجوده الذاتى، يرى الأشياء من خلال عينيه ومشاعره وحدها عاكسا فى وعيه المنعزل جميع المشاهد والظواهر التى وإن كانت خارج وجوده فهى مكملة وامتداد له، له نظرة فريدة فى الأشياء، نظرة له وحده، وهى فى الوقت نفسه نظرة كل إنسان، لأن كل إنسان، فى أعمق أعماقه، مغترب مثله. وهو يعبر عما هو موجود حينما يتحد هذا الوجود عن طريق التجربة برجوده الذاتى. وقد قضى على الإنسان أن يعيش من جديد - من خلال ذاته المفردة - التجارب نفسها التى عاشها كل جيل سبقه وإن كانت فى زمان مختلف وظروف متباينة.

الإنسان يعيش، مهما تناكب الناس من حوله، في وحشة مطلقة طوال حياته واقفا دائما على شفا المجهول .

حينما علم آدم الاسماء كلها كان لابد لآدم أن يفر طريدا من الجنة. لأن الأسماء تبسط الحقيقة حتى تكاد تحتجب وتصبح بديلاً لها. والشاعر الإبداعي بتحويره لمعنى الأسماء وتكثيف بطاناتها العاطفية من واقع خبرته الذاتية إنما يعيد استكشاف الحقيقة التي تكمن وراء الأسماء، بل وراء الرموز والطقوس والأخيلة والصور التي ابتذلت وانتهكت، كما يستعيد موقف الدهشة والانبهار أمام هذا العالم الغض الجديد الذى بناه من عصارات حسه ووجدانه، كأنه ماثل يتأمل يوم الخليقة الأول «حيث الريح تحمل صوت الإله الماشي في الظلمة».

وأخيرا فإن القول بأن هذا الشعر تقليد للشعر الغربي قول فيه كثير من التسطيح والتعميمة ويفتقر إلى الأمانة والتأمل ولا شك أن هناك تأثراً بموجات الأدب العالمي المعاصر ولكن نظرة مدققة أمينة تظهر مدى الفروق الأساسية في النظرة والمعالجة فلكل شاعر ملامحه وقسماته ولكل لغة نكهتها ومقوماتها وكل فرد خلق جديد لا يمكن أن يتكرر رغم أن جوهرنا الإنساني على تنوعه واحد لا ينفصم ..

رحلة السندباد الأخيرة

أشخاص المسرحية

السندباد البحرى

نور الدين بحارة زين المكان

المشهد :

سارى وشراع عظيم، وذراع دفة فى مؤخر السفينة ترتفع عدة أقدام فوق أرض المسرح وكؤل يتدلى منه مصباح والبحر والسماء فى صورة قماش دائرة لا يبدو منه غير هوة دكناء ..

عند ارتفاع الستار يظهر بعض البحارة مستقلين بجانب الشراع السندباد نائم ونور الدين واقف ويده على ذراع الدفة فى مؤخرة السفينة..

البحار الأول : طال الزمن طال طويلا

والسندباد يوردنا القفار من هذا البحر العظيم

دون جزيرة نحمل تجارتها .

أو سفينة نسطو علبها

البحار الثانى : لقد فرغت الدنان

أو سفينة ينغل فيه الدود

حلقى تشقق من الظما

وليس غير الماء العكر

ليطفىء الغلة . .

السندباد :

(فى نومه)

هناك، هناك،

عند ملتقى البحرين

فى إيوان قلعة النحاس

ثوبها من زغب الريش

جسدها جديلة من الذهب

عيناها زمرديتان

البحار الأول : أصغى إليه وهو يهرف فى نومه .

السندباد :

هذه الجبهة الحائلة

هذا الشعر فى لون النار .

البحار الثانى : خمسة وعشرون عاما
وهو يخوض هذه الأنواء
يتنكب بين الشعاب ومفازات البحار
فى رحلات قصية أحاطها الشؤم
انكسار السفن
وغرق الرجال .
هبط يوما مع رجاله على ظهر جزيرة
فإذا هى حوت عظيم غاص فغرق الجميع ونجا هو وحده .
كأنه يحمل تميمة من تمائم سليمان
وها هو الآن فى رحلته الثانية
وقد أودت بعقله الظلال والأوهام
يهذى بجنية شعرها فى لون النار
وطيور بوجوه آدمية
وببهاء يتفجر وراء مغيب الشمس،
ويوردنا موارد الموت والتلف .

البحار الأول : هل تذكر السفينة التى أغرقناها ليلة اكتمال القمر .

البحار الثانى : نعم أذكر .

البحار الأول : هبطت علينا ليلتذاك
غاشية من السماء وجلس
هو هناك ينفخ فى مزماره
حتى غاب القمر . .

وكنت مستلقيا عند حافة السفينة
وصحوت - أو ظننت أنى صحوت - على هذاء مزماره.
فإذا بى أرى جحافل من الطير تصعد محلقة نحو السماء
ووجوه الغرقى تغطى صفحة الماء
الطيور تهتف عن سعادة بلا حدود
فتردد حشرجات الغرقى
بالعذاب وموت القلوب

البحار الثاني : حدثتنى أمى وأنا طفل
جالس في حجرها عن أمور كهذه
قالت لى إن أقطاب الكون
يرسلون هذه الخيالات
لتدفع بأشداء الرجال
ضيقا بصلفهم
وائتمارا بأرواحهم
إلى مدينة تسكنها جنيات
يتبرجن بالضوء ولا يلقين ظلالا.

البحار الأول : هيا بنا نقتله قبل أن يستيقظ

البحار الثاني : لكنت قتلته منذ حين
لولا خشيتى مزماره السحرى
الذى متى نفخ فيه
امتد سلطانه على كل الخلائق

من إنس وجن

مرئيين وغير مرئيين

البحار الأول : ومن يصبح رباننا بعد أن نقتله

من يستهدى لنا المسار

من الدب الأكبر إلى النجم القطبى

ويردنا إلى ديارنا .

البحار الأول : لنضم نور الدين إلى صفوفنا

فهو يعرف الأبراج معرفة السندباد بها ويده ماهرة بالسيف

(يتقدمان نحو نور الدين)

البحار الأول : انضم لنا يانور الدين وكن رباننا

انضم لنا فيكون لك

نصيب الربان وأسلابه وسباياه

نور الدين : صمتا ! فقد طعمتم من خبزه وعشتم على فضله.

البحار الأول : لو أنه أبحر بنا إلى جزر الأفاوية والطيب

إلى الخلجان التى ترقص فيها الصبايا

عاريات

إلى بحار غاصة بالسفن

لحق علينا الصمت بالسفن

البحار الثانى : ما جدوى التنكب فى البحار

وركوب الأهوال

ومصارعة الموج والريح

في انبهار النهار وبهيم الليل
إذا لم نعب من الخمر
ونضاجع من النساء
أكثر مما يفعله الآمنون في ديارهم ؟

البحار الأول : كن قائدنا يا نور الدين .
امتشق سيفك
فنسير وراءك .

نور الدين : أأقتل مولاى وسيدى ؟»
لا ! ولا من أجل عالم من النفايات مثلكم
أخرج سيفك من غمده
وتعال لأرد عليك بطعنة
تخمد صوت خيانتك إلى الأبد .

البحار الأول : لقد أيقظته ثكلتك أمك فلنمض فقد أفلتت السانحة

السندباد : هل حلقت الطيور ؟
لقد سمعت صوتك
ولكن كانت هناك أصوات أخرى

نور الدين : لم أر شيئا

السندباد : هذه الطيور الشهباء هي النجم الذى أستهدى به في هذه السفرة الأخيرة
ما بالها تخادعني وتزور عني .

نور الدين : هذه الرؤى ستطيح بك إلى الجنون

السندباد : لقدوعدتنى

نور الدين : وعدتك بماذا ؟

إنها ستوردك موارد عشق عجيب

لا يعلم الفانون عنه شيئا ،

امرأة مخلدة، كما تظن،

امرأة لا تلقى ظلا

لأنها ليست من عالم الأنس.

هذا رجس وكفر.

وحول السفينة يا سندباد

أبحر بنا عائدا إلى البصرة

وأطرد عنك هذه الأحلام المستحيلة

هذه الخيالات الخاتلة

السندباد : السندباد المولود فى البصرة

لفقيه من الحيرة وبغى من كامبانا يقول :

جبت بحارا كثيرة

ورسوت فى خلجان وعلى جزر

لم يشهدها قبل إنسان ،

ورأيت الضوء يتقطر من سقف العالم

وأشجار النخيل تنحنى على كثبان الرمل

والنجوم ترتعش فى أطراف رماح

جنودا يملأ

عواؤهم الأجش
رحبات الدنيا
ويبدد عذوبة الحقول
ودخلت مدنا بنيت من الطين
ومن عصارات الأوهام
مشرئبة تنتظر المصير
مثل الذى يتناول جرعة السم
ويترقب جالسا الموت.
ومدنا أخرى مهجورة
صنعت ساحاتها بمسوخ حجرية
تنتظر لحظة الفكاك
من الطلاسم التى قيدتها،
وهربت من عجوز البحر
إلى بيداء، أقفرت من غير شجرة من غير ظل
ووحول غاصت فيها رجلاى
بينما الريح تطارد الغبار
ودخلت قصورا موحشة
فيها سراديب دونها سراديب
وأبواب موصدة وأخرى مفتوحة
وأبحرت على رأس خمس عشرة سفينة
محملة بالأنسجة الملونة والأفاوية

والطيب والأصداف والخرز
نعبر جبال الموج
ونشق صدور البحار
فى رغوات الخضرة المتخثرة
فى رحبات الصمت
فى مسالك الوحشة الكبرى
لا يؤنسنا غير كواسر السماء
وغيلان الأعماق وأجساد الغرقى
مات الكل من الكلالة
وهول البحر
وعشت أنا
لأجتاز وادى القرود
وأشهد ممالك أنهارها من لبن
وصحافها من عسجد
وأدغالها من شجر أزرق
وتلالها من مسك
تسكنها وحوش برؤوس أدمية
وبعيون تنفرج كالزهور
تستدير مع قرص الشمس
وصعدت قلعة النحاس
واجتزت الباب المرصود

فرأيتها عارية فى بركة النرجس
والنجوم تتدلى لتنظر إلى بهائها
والحجارة ترتجف تحت نعليها ،
رائحتها مثل عبير المعابد
شفتاها فى لون الشفق
وصدرها يرتج مثل أنهار الصيف
وجلست أنا الذى ضاجعت
بغايا معابد الهند
تحت أوثان آلهتها
وعانقت النساء
بين تقارع السيوف
وتحت القلاع المنهارة ،
جلست عند قدميها
أبكي من جلال مجدها ورقة انكسارها
ألثم ملح دموعها .
فقالت لى بابتسامة جريحة
إن الشمس قد احترقت فى قلب الظلام
وإن شاهد القبر شاهدة
على أن الكل ماتا :
المتخمين بالخيانة
والغارقين فى حمأة الخوف

وقالت إن أنفاس الحياة

تنفث القتل والتدمير

وإن الحب أغنية مكتوبة على ورقة حب

بكلمات تلظت فى قمائن الطوب

فى أفران الصلب

ثم وقفت ونشرت جناحيها

وحلقت وهى تقول :

إذا أردت أن ترانى ثانية

فأبحث عنى وسط الأشجار الذبيحة

بين كثبان الأوهام

فى أزقة العذاب

فى أمواج الغضب

وفى وهاد نوميديا

خلف جبل قاف

حيث يتفجر البهاء

وتتفتح أزهار العشق الأبدى

ثم توارت خلف خيالات السحاب

فجلست مع رثاثة الندم وخرير الكلمات !

وعرفت أن المعرفة ابتلاء

وأن السعى ابتلاء

وأن فعل الحياة ينطوى على الجريمة

واخترت أن أقتل نفسى
فى هذه الرحلات الظامئة
فى هذا التنكب الأبدى وراء الأشباح
وخيالات الرؤى
غمزات أعين الأبدية
إيماءات الرموز
شبق ملايين الشفاه
إلى عناقة إعجازية
وحب يتجاوز هذا العالم
اقتربت منه وتنسمت أريجه
فى قلعة النحاس
فكان كالخبز الصوفى
كسلافة الخالدين
كالوردة الحمراء
التى تتضوع عند أنهار الجنة
شوقى حارق إليها تلك المخلدة
لابسة ثوب الريش
والفناء فى أعطافها
حيث يختلط الجسم والروح
اليقظة والنوم
الموت والحياة

في اصطفاقة الفرحة الكبرى

نور الدين : أيها السندباد البحرى

أنت يا من قهرت فلوات البحر

لقد انعدم شبابك

ووهنت عظامك

وها النوتية يأتمرون عليك ليقتلوك ،

استيقظ من غفوتك

ودع عنك أوهام العشق

واعلم أن فراش المضاجعة

مثل كأس الشراب

يبعث النشوة برهة

ويخلق جفاف الحلق

وتقلص الأطراف والتباريح إلى نشوة

الإنمال

وتقبل الشيخوخة بما تحمله

من عنة الحكمة

وأكاليل الوقار المترهل

وعد إلى قصرك المطل على خليج

البصرة وارو

للسندباد البرى غزوات مجدك

فالحس الخامد قد يحلم بالعشق

ولكنه لا يهب منه المتعة أكثر مما
تمنحه جارية من سوق النخاسة فى بغداد
ودع عنك عبث الغضب الممرود
على تقيحات مراتع الهوى الذى انقضى
والندم الحارق عند استرجاع ما فعلته
وكنته خزى الحافر وقد استبان
إدراك سوء الفعل ونزق الفعل
الذى كنت ترى فه ممارسة للبسالة
ولفضائل الغزاة
فرجا برضاء الحمقى
الذين يتغنون فى بغداد بمغامراتك
ونفسك الحالمة تتردى
تتعثر من زلة إلى زلة
فى الشباك المنصوبة،
وأعلم أن الطريق الصاعدة
هى الطريق الهابطة
الدرب الممتد هو درب العودة
الشباب يتمرغ فى أكتاف الشباب
يستند إلى أعطاف بعضه
ولكن ليست هناك قرية لشيوخ العشاق
وها البحار تمور بغدر الحيتان والمسوخ

وعجائب الكائنات
بينما الطير هناك يزقزق مناديا أفراخه
وأصوات الحياة تضج بمباذلها المتوالدة حتى الأبد
تصطف بشنشنة سعيها حول ذاتها
حول شراعك وعد بنا إلى البصرة
إلى خدر الابتذال ورغاء الأيام
وتجشؤات السندباد البرى المتكئ على عكازه

السندباد : لأنى مساق حتى تستبين الصيغة
وعماءات الزخرفة

نور الدين : حين عشت فى ظلك
ومشيت فى خطاك
وضربت معك فى فيافى البحر
انتزعت هويتى وأفرغت من اسمى وسمتى أصبحت لا شيئا
بت ملعونا مثلك مبتلى بالبر والبحر
محكوما على بالموت
فلم لاننهى هذا السعى
ونلقى بأنفسنا فى اليم ؟

السندباد : حتى يعلن الشهود شهادتهم
فتحق عليهم شهادة الله
ويحل بهم البلاء

نور الدين : هل الشهادة أن أعلن ولا أعلم

أن يراودنى العلم

فأخفى هواجسه فى حنايا النفس

حتى لا أكاد أراه

ولكنى أحس بدقات خطوه تلفحنى أنفاس غدره ..

السندباد : الشهادة أن أعلم ولا أعلم أن وزر العالم على رأسى دم

الشهداء وعذابات الأولياء على رأسى

وأن طريق العشق يمر بساحات الفداء

(يدخل البحارة)

البحار الأول : انظرا هناك

هنا عند خط الأفق

وسط تحولات الضوء

أهى سفينة تلك

التى تنزلق على حوافى الغمام

البحار الثانى : ما هذا الأريج الذى عبق به الهواء

أتشمم رائحة عنبر وصندل وأفاويه.

البحار الأول : هذه سفينة توابل آتية من شارق الشمس

البحار الثانى : أسلاب، أسلاب، نساء وجوار، ذهب وعنبر

اهجموا . اهجموا ..

نور الدين : انظر إلى هذه الأميرة الواقفة تحف بها الجوارى

وهذا الشيخ المستند إلى عمود السارى .

السندباد : وسط الجوارى تقف امرأة نقية

عاشت دائما في أحلام صحوى ونومى جفونها مثقلة بالرؤى
على شفتيها المرجانيتين
تجتمع القبلات وغصص الموت
قلبها بين زهور ذابلة
خضراء كالحب، حمراء كالحب، سوداء كالحب
الذى لا ينقضى قبل انقضاء الليل

نور الدين : اهجموا، انقضوا عليهم
اقتلوا البحارة وهم يغطون فى نومهم
ودعوا النساء
(البحارة ونور الدين يخرجون، يسمع تقارع السيوف
وأصوات مختلفة آتية من السفينة الأخرى والتى
يتعذر رؤيتها بسبب الشراع المنشور)

السندباد : (الذى ظل مستندا إلى الدفة ومحدقا إلى السماء)
هذه الطيور المحلقة
منطلقة فى قفار الهواء الأعلى
تتجول بين مراعى الغمام
هاهى تقف فوق السارى
كأنما تريد أن تحدثنى بما أودعه
سدنة الكون فى أفوافها
هذا طير يصرخ «من الحب والكراهية.
وقبل أن ينهى عبارته يندفع الآخر يقول

«من الحب والموت، من النوم واليقظة..

وتختلط الأصوات تردد :

«ماذا نستطيع أن نقول نحن الظلال نحن الأوهام،

الإمام الصامت أشار إلى الكون بالصمت، كل شئ

مستتر

كل شيء غارق في حمأة الترقب

مشرئبا ينتظر المصير

(يعود البحارة ونور الدين ممسك بالملكة زين المكان)

السندباد : (يتحول وينظر إليها)

لماذا تقفين وعيناك على

لست أنت التي كنت أنتظر

التي بشرتني بها طيور السماء ومسوخ البحر .

لست نواة العالم

زين المكان : أنا ملكة جزر القمر . ابنة ملك وسليلة ملوك .

وأنا آمرك إذا كنت ربان هذه السفينة أن

تنزل أقسى العقاب برجالك الذين جرأوا

على أن يقتلوا زوجي عند قدمي.

ويضعوا أيديهم على .

السندباد : ثوبك الأبيض يغطي جسدك كله

ولكنه لا يغطي جراحك

أيتها المخلوقة الحزينة

ما الذى أتى بك إلى هذه الفيافى

فى أطراف البحر العظيم

ما الذى جعل خيوطنا تختلط وتتشابك

زين المكان :

(وهى تعول)

ليت العواصف التى أطاحت بسفنى واغرقت

كنوز تسعه أمم مقهورة ودفعت بى إلى هنا

حيث تعاستى وحزنى المقيم

قد أودت بى كذلك .

لم أعشق رجلا قط

أحاط بقصر أبى أبناء الملوك

يخطبون ودى بجلائل الجلاد والحروب .

واخترت هذا الشيخ

الذى أرداه رجالك قتيلا

(ترفع عينيها شاخصة إلى وجه السندباد)

وجهه المميت

وجهه السمين المتنع

فمه المرتخى .. عيناه الجائعتان

حتى بعد موته كأنك هو

وجهه وجهك

السندباد : البحر حار ومتوهج

ومليئ بوعود غامضة

هذه الأغوار مبتلة بندى الحب

فائرة بكثافة الخصب والإيناع

كل شئ يتحرك فى سيولة متألقة البهاء

الحياة تفتح ذراعيها

لتضمنا بين حناياها

فى مفازات قفارها

فى عجاج شبقها

فانزعى ثوب زفافك المصنوع من حرير أبيض

ولبسك ثوب الخلود الذى طرزه الخضر

بأوراق الشجر وصور الطير

ولنغادر سويا هذا الكون

الذى يتهافت بصيحات الحرب والفزع

والقصاص،

هذه الحانة الأخيرة التى يسترخى فيها

الملل إلى مجمع البحرين، حيث الزمن بطئ الخطى

وليس للعلية مكان .

زين المكان : هل التجوال فى هذه

البحار المقفرة والاستماع لصيحات

الريح والموج تورد الناس موارد الجنون .

السندباد : أيتها الملكة، لست مجنونا .

زين المكان : إذن فأنت شيخ خرف لا

تملك سوى الكلمات العنادية

السندباد : أشيخ أنا ؟

لقد عشت طويلا عرفت ألوان البحر

المترددة الرقطاء

منحينا فوق بئر فاغرة

انظر صورتى فى قاعها تنفرنى

وتسحرنى

وكلما امتد بى العمر ازدادت غربة العالم

وتعقدت الصيغة بتراكمات

الأحياء والأموات

فما هذا الفرح الشرس

الذى ينوء به جسدى المكدود ؟!!

(بعد فترة صمت ينظر خلالها إلى

المصباح المدلى)

ما أكثف هذا الليل !!

كم تجهد أنوار هذا المصباح أن تمزقه

زين المكان : سألقى بنفسى فى اليم قبل أن تمتد إلى يد.

(تتحرك نحو حافة السفينة)

نور الدين : اهدئى أيتها الملكة..

زين المكان : (ملتفتة إلى البحارة)

سأهب من يردنى إلى سفينتى إلى وطنى جارية
يفرغ فيها رحيق غلمته .
(لا يتحرك من البحارة أحد)

زين المكان : (متجهة إلى نور الدين)
أنت أيها النوتى
ردنى إلى وطنى
فأهبك جسدى
وأنصبك ملكا إلى جوارى
فى جزر القمر .

نور الدين : أى وعود زائفة هذه ؟
ألا تعرفين أنك أنت وجواريك سبايا لنا
وأنى إذا صحبتك إلى مدينتك فالأغلب
أن أعلق مشنوقا على بابها كقرصان
وقاتل ملك .
بل ابقى أنت هنا مع هذا الذى أودت
بعقله الأوهام والرؤى .
وأنتم أيها البحارة فيها إلى السفينة
الأخرى لنبحر بما عليها من نساء وأسلاب إلى البصرة
وأنت أيها السندباد البحرى فوداعا
كانت حياتى ظلا ومرآة لحياتك
فكنت لا أرى غير الوجوه تحدجنى من بين ألسنة النار

لا أرى غير رجال ونساء

يتسارعون خلال تحولات الضوء

خلال صيحات الليل وظلاله

أما الآن فإن جداول أنهار الوطن تناديني

الأشجار ذات الصدور العارية تناديني

لقد حانت ساعة الانعتاق والعودة إلى

دنيا الناس

وأحلامهم الصغيرة

(نور الدين والبحارة يتحركون ويتوارون

خلف الصارى ويسود الصمت برهة)

السندباد : اين مزمارى ذو الرقيات

التسع التى هى أشد بأسا من الشمس والقمر ومن

شباك الصيد المرتعشة التى تليها النجوم ؟

(يمسك المزمار وينفخ فيه وزين المكان تنهار راكعة،

رافعة يديها فى ابتهال)

زين المكان : احمينى الان أيتها الآلهة التى يقسم بها شعبى.

(تنشر شعر رأسها وتنزع تاجها وتلقى به على سطح

المركب وتولول)

هأنا أنشر شعرى

وأهصر يدى وأندب قسمتى وحظى وأبكى عليه

ذلك الذى كان زوجى وملكى

فقد كان صبوح الوجه، مجلجل الضحكات
سريع العدو على قدميه العاريتين
وقد مات منذ ألف عام .
(يغير السندباد النغمة)
لا .. بل لقد كنت أسمع صيحات غضبه
حينما انقضوا عليه وحطموا خوذته الذهبية بسيوفهم.

السندباد : الا تعرفينني يا مولاتي ؟!!
أني أنا الذي تبكين .

زين المكان : لست هو فقد مات ..

السندباد : هذا ما تردد به القول
لكن حفارى القبور في غفلتهم
لم يدفنوا سوى دروعي
أصيخي سمعك إلى وتر هذا القمر
الضاحك وستذكرين وجهي وصوتي وجراح روحي .

زين المكان : لقد بدا جسمي يحلم وجراح القلب التي اندملت
تدمي من جديد
ألست أنت الذي اقتحمت قلعة النحاس
بينما أنا وأترابي نستحم في بركة النرجس
ألست أنت الذي أخفيت ثوب الريش
في ثنايا قمر تحف به الرياح ألم أعشقك ألف عام
حتى تلفت روحي ؟!!

(ينهض ويصيخ السمع ويسقط المزمار من يده، ويظل مستندا إلى السور خلفه)

السندباد : الكون كله يتيقظ

جسد الليل الكثيف ينتفض

وتصطف أجنحة الطير

هذه الهمهمة التى تملأ الفضاء

تقول إنى غررت بها .

زين المكان

بسبب حزنى

زين المكان : لأنى هجرتك ألف عام.

السندباد : كل هذه أوهام نسجها خيال

شيخ خرف حرق بذار العمر

ضربا فى فيافى هذا الخراب العظيم

زين المكان : لا أريد أن أسمع حكمة الشيوخ بل حماقاتهم .

لقد انتفضت وأصبحت جمرة نار تشتعل

فى المخيلة والعقل

ماذا يعنينى إذا كنت قد أسرتنى .

بتعاويذ أو مزمار سحرى ؟

وقتلت زوجا أو عشيقا

عند قدمى !

لن أدعك تتكلم

وسأجعل يدى على أذنى

كما أفعل الآن

لماذا تبكى ؟

السندباد : أبكى لأنى لا أملك لعينيك

سوى هذا البحر القاحل

وهذه السفين المكسورة الشراع .

زين المكان : لماذا لا ترفع عينيك نحو عينى ؟

السندباد : إنى أبكى، أبكى بسبب أن الليل العارى هو الذى يظلك

وليس إيوانا من العاج والذهب .

زين المكان : سأحطم العمد الذهبية

بيدى هاتين

لأنى لا أريد فى الكون سوى حبيبى

فليتبدد الليل والنهار.

كل ما هو كائن وكل ما سيكون

وكل ما ليس التقاء شفاهنا.

السندباد : فلماذا إذن تحولين عينيك إلى بيداء الليل

هل اغار من الأمواج ؟

أو أن القمر غريمى ؟!

زين المكان : نظرت إلى القمر وقد اشتهت نفسى أن آخذه بين يدى

وأصنع منه تاجا أضعه على رأسك .

(المشهد يظلم ولكن شعاعا من ضوء يسقط على

السندباد وزين المكان)

السندباد : الغمام غشى القمر والطيور تتصايح

لقد ظلت تحوم فوق السارى الكبير

ولكنها وقد مضت فى مسالكها

فعلينا أن نتعقبها فهى التى ستهدينا إلى سدرة المنتهى

حيث لا يولد طفل إلا ويعمر أطول من القمر .

(صوت نور الدين من السفينة الأخرى)

نور الدين : أيها السندباد

لقد عثرنا فى باطن السفينة على كنز

لا يمكن للخيال أن يحيط به .

صناديق من الأفاوية

صور من العاج بعيون من جمشت

تماثيل تنين موشاة بحجارة من عقيق

السفينة كلها تبرق وتحتدم

كأنها شبكة أطبقت على مئات من الأسماك الذهبية

عد معنا إلى البصرة ودعك مما أنت فيه

زين المكان : أبحر أيها الحبيب

إلى حيث تنادينا القلوب الظامئة

اقطع الحبل

السندباد : اقطع الحبل يا نور الدين .

نور الدين : وداعا إذن

فلن أرى وجهك ثانية

بل لن يراك حى بعد اليوم

هأنا أقطع الحبل .

زين المكان : السيف على الحبل

الحبل انشطر اثنين

سقط فى البحر

دوّم مع الزبد

أيتها الدودة القديمة

أيهاالتنين الذى أحب العالم

فقيدنا إليه .

لقد انفصمت ، لقد انفصمت .

العالم يجرفه الماء بعيدا

وأنا وحيدة مع حبيبى

الذى لن يستطيع أن يرد بصره عنى حتى الأبد

وأنا أضحك بشراسة الفرح

لأنه لن يستطيع أن يحول وجه عنى

الضباب يغطى السموات

ونحن الاثنان وحيدان حتى الأبد

احن رأسك أيها الملك ،

حتى أتوجك بإكليل عرسنا .

يا زهرة الغصن .

أيها العصفور المختبئ بين أوراق الشجر .
ايتها السمكة الفضية التى التقطتها
يداى من مياه النهر الجارى .
يا نجمة الصبح التى ترتعش فى فجوة
السماء مثل ظبى أبيض على حافة الغابة
التى غشاها الطل .
احنى رأسك حتى أغطيك بتاج من شعر
رأسى فلن تبصر عينانا هذا العالم بعد
(المزمار يشتعل كأنما مسته النار)

السندباد : (يجمع شعر زين المكان حول وجهه)
أيتها الحبيبة
وقد لمنا أطراف الشبكة حولنا
وخطنا العين فى العين
فاجتزنا عتبات الخلود
وها هو المزمار القديم
يتيقظ من ذاته ليعزف
مناديا الطيور
والأحلام التى ولدتها الأحلام
تترقرق فى عروقنا .

(ستار).

مواقف العشق

مفرح كريم

يزدحم تاريخ الأدب بالشخصيات التى لم يقدر لها أن تحتل مكانها الطبيعى فى اللوحة الأدبية فى عصرها، إما لأسباب خاصة بها، أو لأسباب تتعلق بطبيعة الأضواء وحركتها التى قد تسمح لأهم الأصوات أن تتغيب، وكأن هذا أمر طبيعى، وإبراهيم شكرالله واحد من أهم الأصوات الشعرية التى كان يجب أن تتركز عليها شموس الزمن الممتد خلال الخمسينيات والستينيات، وما تلاها من سنوات هذا القرن، حيث إنه كان من أوائل الشعراء الذين أرسوا فى شعرهم دعائم الحداثة، ولم يبال كثيراً بالتابوهات التى كانت تكبل أقرانه، جيل صلاح عبد الصبور

وحجازى، بل انطلق كالشهاب يجترح أفق التجديد، ويهجر البلاغة القديمة باحثاً عن أفق جديد، ضارباً فى بيداء مجهولة، متجشماً مشاق الوحدة المرعبة، ضارباً على أذنيه كي يتقى نداء الحوريات اللائى يصدحن بالأناشيد السهلة، وبالموسيقى الخادعة، ولكنه - شأن أوليس - قاوم هذا الاغراء، واستمر فى إبحاره، باحثاً عن لون جديد، وصوت لم يسمعه أحد من قبل، متخليا عن تماثيل النحاس التى تلمع بوميض الذهب، مكتشفا أرضاً بكراً، ونغما لم يسمع .

كتب سامى مهدى عنه ما يلى: جاءنا صوت من مصر لم نكن نعرف عنه إلا القليل الذى كان ينشره فى مجلة (الأديب)، هو صوت إبراهيم شكرالله، صوت قريب جدا من صوت توفيق صابغ، وأقرب منه إلى صوت القصيدة الإنجليزية، قصيدة ت .س إليوت بالذات. كان صوتا قويا متميزاً يضاهى صوت توفيق صايغ، ولكنه أقل منه مأساوية وأخف لوعة، ولكنا لم نقرأ له فى مجلة (شعر) سوى أربعة نماذج، أحدها يقترب من قصيدة (الأرض الخراب) والثانى يقترب من قصيدة (أغنية حب جى بروفروك)، والثالث يقلد فيه إليوت فى إدخال نصوص أجنبية، وهو يورد رأى يوسف الخال فى إبراهيم شكرالله كما ورد فى مجلة (شعر) اللبنانية على أن له (محاولات ناجحة فى إخراج الشعر العربى من إطاره التقليدى دفعة واحدة، وهى محاولات فيها كثير من المغامرة الجديرة بالإعجاب)، وإذا كان هذا هو الرأى فى شعر إبراهيم شكرالله فإننا نطمح أن نكتشف ملامح شعره حتى يمكن أن نضعه فى مكانه الصحيح من حركة الشعر العربى .

● **إبراهيم شكر الله**

وقد نشر شعره في مجلة (شعر) اللبنانية، ومجلة الأديب ومجلة أدب، وبعض المجلات الأخرى التي لم نستطع العثور عليها، ولكنه نشر ديوانا من الشعر تحت عنوان (مواقف العشق والهوان وطيور البحر) عام ١٩٨٢ عن دار العالم العربي للطباعة، جمع فيه أغلب قصائده المنشورة، إن لم يكن كلها، وصدره بمقدمة قصيرة أورد فيها أهم آرائه في الشعر والتجديد، وهذه المقدمة كافية لتمدنا بموقفه الفني إذ حشد فيها أغلب المؤثرات الفكرية والجمالية التي كونت عالمه الشعرى مما يسهل مهمتنا في التعرف عليه. ونشر أيضا بالاشتراك مع هربرت هوارت كتابا تحت عنوان (صور من العالم العربي) سنة ١٩٧٧، جمع فيه بعض الأعمال من الأدب العربي في كافة عصوره بعد أن ترجمها إلى اللغة الإنجليزية.. وتتبدى لنا في هذه الأعمال ثقافته الواسعة العريضة، فهو مطلع على مجمل التراث الإنساني بدءا من الفراعنة إلى الإغريق إلى العرب إلى ثقافة الهند وفارس والصين إلى الثقافة الحديثة، وهو واسع الاطلاع على الفكر بمعناه الواسع الذى يضم علوم الميثولوجيا والتاريخ وعلم الجمال والفلسفة والتصوف والنقد الأدبي وغير ذلك في لغات عديدة، ساعده على ذلك تنقله الدائم خلال عمله في السلك الدبلوماسي ورغبته العارمة في التهام المعرفة أينما وجدها، وقد اكسبت هذه الثقافة العريضة شعره - كما سنرى - أبعاداً كثيرة وأعماقاً تتطلب قدراً هائلا من الجهد في سبيل استكناه أسرارها، خصوصاً وأنه كان يؤمن بأن [التزام الشاعر الأول هو أن يعيد النظر في كل ما ورثه من نظم وتقاليد وشرائع هي مبعث اغترابه عن ذاته وعن المجتمع الذى يعيش فيه. فإعادة النظر في كل ما ورثه

الإنسان تتطلب قدراً هائلاً من الشجاعة حتى يتغلب الشاعر على ذاته وينسلخ منها ليستطيع أن يخطو بعيدا عنها بمسافة تكفى لأن يراها على حقيقتها لا كما تملى عليه العادة والألفة وإدمان عشق الذات، وهكذا يستطيع أن يصل إلى (جوهر الحرية) وينطلق منه لكى تصبح العقيدة (عملا حرا يعكس الحرية المتحققة والحبطة على السواد، بما يلزم أن تبتدع لنفسها حريتها وقانونها معا، وهو قانون الإبداع لا قانون التقليد والمحاكاة) .

هذا هو الأساس الفنى الذى انطلق منه فى عالم الشاعر، وهكذا انطلق يتعامل مع القصيدة على أنها كائن حى، يعيش الآن معنا وبنا، وليس كائنا متحفيا جاء رفضه للعروض الخليلى خروجاً من رتابة الإيقاع إلى رحابة الكون بحثا عن أنغام لم تسجنها الأسباب والأوتاد، وبحثاً عن إيقاعات أخرى لم تقع فى شباك صائد من قبل. فالحياة زاخرة بالجديد دائما. كما أنه تعامل مع اللغة بطريقة متحررة تماما من أغلال الرومانسية التى كانت شائعة حتى ذلك الوقت خصوصا وأنه اتصل بالنقد الأوربى الحديث وبالتأكيد اطلع على ابحاث المدارس الحديثة حول الشكل وعلاقته باللغة بدءاً من الشكلانيين الروس مرورا بحلقة براغ حتى البنيوية والألسنية ووصل إلى أن حاول (صهر السوقى الشائع مى المعنى واللفظ بالجليل والسامق، مليس هناك لفظ أو معنى أو خبرة لا تليق بأن تشملها عملية الخلق الشعرى)) ولذلك نراه يتعامل مع اللغة على أزها أحد مكونات العملية الإبداعية، «ليس كل العملية الإبداعية، فنجده يورد أبياتا من الشعر بلغته الأصلية سواء كانت الإنجليزية أو الالمانية أو الفرنسية، وكان هذا بالطبع إطار ضيق، فحينما يبدأ قصيدة (أنطونيو

محتضراً) نراه يقدم لها بإيراد أربعة أبيات من مسرحية (أنطونيو وكليو باتره لشيكسبير باللغة الإنجليزية. كما أنه يورد كثيراً من مصطلحات الموسيقى فى قصيدة (فى عيد ميلاده الستين) مثل الإليجرو والإندانتى، وذلك لأنها هى التى ترسم تتابع الحركة السريعة مما يرسم الحالة النفسية المتواكبة.

حين ترتفع سابعة شوبرت

الإليجرو والأندانتى

تلتئم أطراف شبابى من جديد

فى قوة وعذوبة العاطفة الهوجاء

فالكلمات هنا تخرج عن شوفينيتها القومية وتتحرر من عقد الحدود المصطنعة، وتتحول إلى مفاتيح بيانو هائل يرسم نغمة كونية كبرى:

فيترقرق الضوء فى وجودى الكسيح

وتصطفق الصاجات فى العروق

وترقص النبضات

يتمزق الإنسان بين ثنائية الوجود والعدم، والشاعر إبراهيم شكرالله هو جوهر هذا الإحساس وتجسده كلمات تسافر فى تطوحات المفكرين والشعراء والمتصوفة على مدى التاريخ، فالمشاعر الإنسانية خالدة وكما أنها لا تفنى فهى لا تستحدث، فالإنسان - ابن الله - هو الامتداد الطبيعى للذات الالهية فى هذا الكون، كما أنه فى نهاية المطاف الرحيل الدائم إلى هذا الذات، والشعر - هو القدرة على الإمساك بأطراف هذه الرحلة الدائمة وبتفصيلاتها المرعبة، وهو القدرة على استكناه البدائى

والأزلى، واكتشاف الدوافع الأولى والفرح الأكبر بعودة الإنسان إلى أبيه، وهو = فى الوقت نفسه - الرعب الحقيقى أمام هذه العودة، فهذا الابن الضال مكتوب عليه أن يعود مرغماً، خاسراً، ولكنه فى الوقت نفسه يفرح بهذه الخسارة ويسعى إلى الهزيمة. فالشاعر هنا فاعل ومنفعل فى آن .

إذا اجتزت من هنا من حبيبتك
فلا تطأ هذه الأرض
فهى العشبة المشتعلة،
هى أجاج اللعنة،
أم هى القلب المتلظى بالشهوة،
أردت أن أبارككما
ولكنها النارى لتى تحرق العظم
تحت ثوب الزمن الرث

هذا التناقض الخالد بين التلظى بالشهوة، وبين اللعنة والنار هو قدر الإنسان فى هذه الدنيا، هو صليبه الذى يحمله على كاهله ويمضى به إلى مصيره الحتمى. وحيداً، مرتعشاً يخاف الموت خوفه أن تجف ينابيع. إبراهيم شكرالله والإحساس فى عروقه :

أين بذار حمم النار
نذريها على جذور الموت فى قلب الدنيا البارد

والموت مرادف لإبطال الحس، والشعرهو اشتعال النار الاتى نقاوم بها جفاف الموت :

هل أصمت الآن
أم أظل أردد اللفظ الوسنان
حتى يبطل الحس وتسقط الهوام

وكما أن الموت هو طور جديد من أطوار الحياة، هو تحول وتناسخ بين الكائنات، فمن الممكن أن يتناسخ الإنسان والجماد، يتحول شجراً أو زهراً أسراراً تسرى فى السراديب السرية، يكتب (فى الذكرى الأولى لوفاة أبيه) :

وقد استدار الحول
هل أينع الموتى
وأهروا
الأجداث التى زرعناها
حديقة بيتنا أول الشتاء .
هل تشققت عنها الأرض ،
وطرحت ثمرا ؟
أم أننا أنزلنا
الموتى
أرضا بوارا
ألقينا البذر
على الصخر لففنا العدم
بالعدم ؟!

فى مقاله عن مصارع العشاق يكتب عن العلاقة بين الإنسان والله وسعى الإنسان الدائب للوصول :

هذا الالتقاء النادر الحافل بالخطر بين (الأنا) و(الهو) هو الذى رآه كارل يونغ – أمام السيكولوجيا التحليلية الحديثة– محققا للتكامل البشرى، وهذا التكامل هو الغاية لكل علم، وهو الهدف من كل فن وهو (الوردة) وردة الحياة التى ضحى من أجلها كل الأنبياء والفنانين :

رأيت جراح الحسين تبكى فى الوردة
فى بساتين الرمان القانية
فى البذار الدامية للموت
ورأيت الحبال السرية
تربط الرجال
بشموس قصية
وأهازيج حزينة
تتفجر تحت أقدام الرب
السائر فى الظلمة
وسمعتها تخاطبه
وهى تلفظ آخر أنفاسها
« لا تطأ
الوردة الباكية
لا تحطم
قلب الإنسان»

فهذه الوردة التى تضج بآلام الحسين تزهر أمامنا إذا قرانا ما كتبه عنها فى البحث المشار إليه ما يلى :

«الوردة اتى يمسكها ابن الله، والتى شبه الحلاج المصلوب بها، فرأسه المنكس على الصليب أصبحت عند مريديه وأتباعه الوردة المائلة، وفى المسيحية الوسيطة كان الطريق «من الصليب إلى الوردة Per Grucem ad ros am التى اختزلت في عبارة Rossi Grossi وهى كذلك جوهر الشمس السمائية هابطا فى الوردة .

فالوردة هي استجابة الأرض لوجه الشمس وقد ضمنت

هذه الصفة الشمسية في رمز (الزهرة الذهبية) في الكيمياء الصينية و(الزهرة الزرقاء) عند الرومانسيين هى آخر النفحات النوستالجية للوردة التى نبتت وسط خرائب الهياكل الوسيطة وقد حملت أريجا وبهاء أرضياً جديداً .

هذه الوردة هى التى يسعى الشاعر إلى استنباتها فى نسغ الحياة :

أرض فؤادى تشققت وفغرت فاها
تستصرخ النور الذى يتبلج فى الوردة المائلة
تفجرات الربيع الهابط على المآذن والقباب
أن تترقرق ثانية فى براعم الزهر

وهذه الوردة تلبس – فى شعره أقنعة كثيرة فهى تارة (النقطة الثابتة) – التى عرفها من خلال التصوف الهندى – فى قصيدته عن (سان باولى) وهى أيضاً (ملتقى البحرين) فى القصيدة، نفسهاولنا أن نترك إحساسنا الدينى يقودنا إلى ظلال هائلة من المعانى خصوصا أنه يقول بعد ذلك :

عند ذاك أغتسل
وأنفض نفسى عن نفسى
وأستقبل فى حناياى الحياة والموت .

ثمة شئ من الجلال فى هذا الشعر، قد يكون نابعا من جلال الموضوع، العلاقة بين الإنسان والله، وقد يكون نابعا من السحر الكامن فى هذا الطقس الذى هو أشبه بطقوس العبادة، وقد يكون منسربا إلينا من مواجهة الحياة والموت دفعة واحدة، فالإنسان الذى يصل إلى حال يتساوى فيها الموت مع الحياة هو إنسان قد وصل إلى إيمان كامل، ولذلك فالموت لا يخيف لأنه انتقال من حال إلى حال، والإنسان فى كل الأحوال، واقع بين يدى الله (من الذى يذكر أن تحية اللقاء المتهللة هى تحية الوداع) ولذلك نجد إن ملك الموت عنده هو ملك المجد :

انفتحي أيتها الأبواب الدهرية

وليدخل ملك المجد .

بل إن الموت يتحول إلى طقس يومى فهذا الرجل يولد كل صباح ليموت كل مساء وكأن الموت طقس من طقوس الحياة، أو أن الحياة صورة من صور الموت يتحول الإنسان فيها إلى شئ وهمى :

لا يرد النداء

فلا صوت له ولا زمن

ولا اسم

والله يطهرنا من آثامنا بالموت، مثلما حدث مع المسيح :

الله يقتص من الموت بالموت

يمحو آثار كل ما يمر

ما يطفو

ما يفور

ما يجأر بصيحة العذاب .

والإنسان وسط الحياة والموت شئ محير، لأنه ضائع بين رغبة الحياة، وبين شهوة الموت ما الإنسان ؟ :

جذر زهرة تينع في السماء

بل هو حسكة تضرب في قيعان الجحيم .

وهكذا يتساوى كل شئ فى قبضة الله، فالموت صورة الحياة الأخرى، ولكننا فقط، نكتشف ذلك بقدرة الشعراء العظام على استبصار هذا المجهول :

وأنا أهبط فى أعماق لاقرار لها، أعماق

جليدية لم ينزلها قبل إنسان

لعلى أرى وجهك ثانية

فى ليل لم تنتهكه عين

داخل ندبة دامية فى رحم الأرض

وقد غفت أعين الآلهة وسكن صخب سعيها .

والتجربة البشرية مع الحياة فى هذا الكون، تجربة واحدة، فى وجدان الشاعر يقظة وعيه، فمهما تغيرت الأسماء فإن ذلك لا يخدع الشاعر، فلايهم أن يكون الاسم المسيح أو الحلاج، بوذا أو حسن مفتاح، موسى أو محمد، فالزمن هو المحور الرئيسى :

انتصب أيها الزمن ولا تغفر فاك

وامدد يدك واصفع قلبى

المصنوع من عجائن البترول

ولذلك فالشاعر يمتلئ بالرؤى، ويحتشد - حد الموت بالوجد الصوفى، ولا يملك إلا البوح بما لا يملك، فنرى أصداء النفرى منتشرة فى

صورة وتعبيراته، بل نرى مواقف كاملة، مثل مواقف النفرى، متغيرة عنها نعم، وكلها تلبس خرقتها، منِ حيث انطلاقها من الموقف الكلى، ومن التعالي على الزمان والمكان، ومن القدرة على مد البصيرة إلى مالا يرى وقول مالا يقال

ما أجهله سأقوله.

ما أعلمه سأخفيه

وحين ينطوى الغد سأظل

أسأل ولا أجييب

ولأن الشاعر صادق إلى حد العرى، فهو لا يخجل من أن يرد كل نسغ إلى أبيه، فالمواقف، يسميها مواقف، ولذلك نقرأ القصائد التالية : موقف الطير، موقف اللذة، موقف العشق، موقف البحر، موقف الخوف، بل هو يصرح في المقدمة القصيرة المتعة بالتالى (توقفت طويلا أمام كتاب «المواقف والمخاطبات» للنفرى أتأمل فى انبهار كثافة اللغة واحتدامها وتجاوذها لوظيفتها عند الشعراء التقليديين). وهو أيضاً يستفيد من الميثولوجيا الفرعونية واليونانية وتراث الشرق الأقصى والتراث الأفريقى، كما يستفيد من آخر أنجازات الكشف العلمي فى أى مكان من أقطار هذه القرية الواحدة الصغيرة التى اسمها الكون. ولذلك نرى أشخاصاً كثيرين يأتون من جميع الأنحاء وجميع الأزمنة، فنحن نقابل (ترسياس الضرير)، وبنيلوب جالسة تغزل الصوف) والعرب والطليان واليهود، كما أننا ننتقل من طرابلس الغرب عام ١٩٤٣ إلى (قطار الثامنة والربع فى الصباح وقطار الخامسة والربع فى المساء والعدو فى شوارع لندن كالمحموم) بل إننا ننتقل من (ظلمة المشرق إلى ظلمة

المغرب) وكل ذلك في قصيدة واحدة هي قصيدة (موقف اللذة) ص٧١ ، ولذلك نرى أن رحلة الشاعرَ خلال صفحات هذا الديوان الصغير ١٢٨ صفحة ، وهي رحلة متسعة باتساع التاريخ الإنساني رحبة رحابة الكون .

يكتب في مقاله المخطوط بعنوان (مقال عن مصارع العشاق) فصلا بعنوان (المنقطة الشابتة من العالم الدوار) يجوس خلال الفلسفات الشرقية ما يلي (وقد أجلس نفسي ، في عزيمة صادقة ، تحت شجرة البو في النقطة الثابتة) إن لحظة الجلوس تحت الشجرة على النقطة الثابتة هي أهم لحظات الميثولوجيا الهندية وهي تعادل لحظة الصلب في المسيحية ، فالبوذا تحت شجرة البو (شجرة المعرفة) والمسيح على شجرة الصليب (شجرة الخلاص) يمثل كلاهما صورة قديمة واحدة هي صورة مخلص العالم والنقطة الثابتة تناظر جبل الجلجثة وجميعها رموز لسرّة الأرض ومركز العالم والتقاء البشرى بالإلهي في الامتداد المكاني ، أما الشاعر فإنه يتخذ المجلس نفسه مع فرق جوهرى هو أن سر الأرض ومركز العالم عنده هو الألفاظ :

وأنا جالس مع المعنى الذى ليس بمعنى بعد
مع أكوام الألفاظ الملونة الخامدة الأنفاس
وأنا جالس عند المنحنى

هو يعانى الشوق ويكابده ، مثلما يعانى الصوفى ويكابد ، هي تجربة متحولة ، فالألفاظ هي الوسيلة (عند كل من الشاعر والصوفى) وإن كانت الغاية مختلفة ، فغاية الصوفى هي الذوبان ، وغاية الشاعر هي الكشف ، هي التحقق ، هي في الحس الواعى ، في الحالة الأولى للشاعر :

إن النسمة الباردة التي غشتنى فى دهشة عند إغفاءة الشرفة ،
مثل الحمل يرفع خياشيمه يتنسم الربيع البعيد ،
ويرقص فرحانا بمقدم الحياة .
ستقبل بالمجئ ، بوجهها الضاحك ثانية ،
بظلمة الله الغاشية ، بيدها ترش الماء
فى عينى . والفتيات
يصرخن في هلع ، يستترن بالأشجار
يتبددن فى السحابات

فالمعرفة ترفع مكانة الشاعر إلى درجة عليا ، فتتبدى له سوءا العالم وكأنه آدم الجديد ، ولذلك تصرخ الفتيات فى هلع ، ويستترن بلأشجار ، ذلك أن المعرفة تكشف كل شئ ، وتفضح كل زيف ، فيكتشف الإنسان كل العورات ، وكأنه يعيد خلق الألفاظ للمرة الأولى :

أحسست انسدالة الأسى
ومددت ذراعى
لأضم جسدك من الطين والإثم
مثل يوم الخليقة الأول .

بل هو يتعامل مع الألفاظ بوله صوفى حسي مستعيرا أدواتهم ، راكبا حصان خيالهم الجامح ، ماسكا سلاح بلاغتهم ، ولكن فى معركة مختلفة تماما

وأنا نازل المنحدر
أعالج اللفظ الصدئ من جديد

كل معالجة بدء جديد

وفشل جديد

بمضاجعة للألفاظ الخامدة الحس

والشاعر يلجأ إلى التصوف وصولا لحالة من التوحد مع جوهر الشعر الأولى، فالفعل الجنسى (استرجاع لحالة من الاكتمال كانت للإنسان فى البدء ثم فقدها، هو استعادة لحالة قبل الخلق كان يؤلف فيها الرجل والمرأة وحدة جسدية وروحية لا انفصام لها) وهذا هو الشاعر يخلو بألفاظه ومعانيه سعيا إلى الاكتمال وهرباً من عذاب الانفصام .

الملف الثالث

بشر فارس

- بشر فارس - بطاقة.
- بشر فارس - سيرة حياة
- نظرية القص والسمات الأسلوبية
- فكرة التمرد بين بشر فارس وكامى.
- التفسير الميتافيزيقى للتاريخ

بشر فارس: المجهول

بطاقة

* ولد بشر فارس عام ١٩٠٦ لأبوين من أصل لبناني وتوفى فى ٢١ فبراير ١٩٦٣ . مارس النقد والشعر وكتابة المسرح، يكتب بالعربية والفرنسية .
* أتم دراسته الثانوية بمدرسح الآباء اليسوعيين . . وحصل على شهادة البكالوريا ١٩٢٤ .
* سافر إلى فرنسا وحصل على ليسانس الآداب عام ١٩٢٨ ، وحصل على الدكتوراه عام ١٩٣٢ من السوربون عن أطروحته المعنونة : « لشرف عند العرب قبل الإسلام » التى صدرت بالفرنسية فى طبعة أنيقة عن دار « ميزون نوف Maisonne nuve» فى) صفحة (٢٣) .

* تتلمذ فى فرنسا على يد المستشرق الفرنسى الشهير وليم مارسيه.
* تأثر كثيراً بعلاقته بأحمد زكي باشا (شيخ العروبة) ، الذى اقترح موضوع رسالة الدكتوراه، وأمده بالوثائق والمراجع، كما أنه هو الذى اقترح عليه أن يغير اسمه الأصلى (إدوار) واختار له اسم (بشر) .
* راح منذ عاد من فرنسا يبشّر بالرمزية الجديدة، وقد تنامت رؤاه بالروح الشرقية الساحرة .

بشر فارس : سيرة حياة

في تاريخ الأدب يوجد الكثير من الشخصيات التي تراكمت فوقها طبقات من التجاهل أو النسيان، إلى أمد تاريخي قد يطول أو يقصر، طبقاً لمصادفة سعيدة أو لتصاريف قدر ما. لكن من المستغرب، أن نجد شخصية مثل بشر فارس لها مثل هذا الإنجاز والتحقق، كما أنها كانت تعيش بيننا حتى وقت قريب، ثم يكتنفها مزيج من التجاهل والنسيان، على مستوى السيرة الذاتية، أو حتى علر مستوى الإنجاز نفسه، على أن تلك الغرابة تزداد، حين نعلم أن الكثير من الشهود ما يزالون أحياء.

تتجلى أولى إشكاليات السيرة، في هذا التضارب الذي يكتنف تاريخ الميلاد، وكذا محل

الميلاد . فأنور كامل - بداية - يقرر أن بشر فارس قد ولد فى لبنان عام ١٩٠٦ »[١] . وعلى حين يتفق معه وديع فلسطين أنه ولد فى لبنان، إلا أنه يسجل أنه «ولد فى (بكفيا) بلبنان عام ١٩٠٧ »[٢] . وعلى جانب آخر، يتفق عدنان رءوف مع وديع فلسطين أن محل الميلاد كان بلدة - بحر صاف)، وليس (بكفيا)، أما الدكتور يوسف مراد، وهو صديق شخصى لبشر فارس، فيرى أنه ولد بمصر، ولكن عام ١٩٠٦ [٣] ، متفقاً مع أنور كامل على تاريخ الميلاد، ومختلفاً مع الجميع على محل الميلاد .

وهكذا، نجد أن هناك تاريخين للميلاد داخل ذاكرة الشهود الأربعة، إثنان منهم صديقان لبشر فارس (أنور كامل ويوسف مراد)، وهما يتفقان على أن زمن الميلاد هو عام ١٩٠٦ ، ونحن نميل إلى هذا الرأى. بينما الشاهدان الآخران يتفقان علىأن تاريخ الميلاد هو عام ١٩٠٧ . وعلى حين يتفق ثلاثة من الشهود الأربعة، على أنه ولد فى لبنان، وهذا - أيضا - ما نميل إليه، فإن يوسف مراد يختلف معهم فى ذلك .

ولكننا، رغم هذه الذاكرة الخلافية للشهود الأربعة، نجد أنهم يتفقون جميعاً على ما ذكره يوسف مراد، من أن بشر فارس قد أتم دراسته الثانوية «بمدرسة الآباء اليسوعيين» بالقاهرة، وحصل على شهادة البكالوريا عام ١٩٢٤ . وقد سافر إلى باريس، وحصل على ليسانس الآداب، ثم الدكتوراه فى عام ١٩٣٢ ، وكان موضوع رسالته (الشرف عند عرب الجاهلية)[٤] .

كما يشير يوسف مراد، إلى أن بشر فارس قد تعرف فى عام ١٩٢٨ بالمستشرق الفرنسى وليم مارسيه، حيث كان يحضر دروسه فى الكوليج

دى فرانس. ويحكي - نقلا عن بشر فارس - أن مارسيد سأل في إحدى المحاضرات عن ترجمة عبارة (حصن منيع) إلى الفرنسية، فلم يتمكن أحد من الحضور من ترجمتها الترجمة الصحيح. إلا أن بشر فارس تغلب على تردده وقام بترجمتها حيث نال إعجاب أستاذه الذى اندهش بشدة عندما علم أن بشر فارس ليس فرنسيا، وأن إتقانه للفرنسية لا يقل عن إتقانه للعربية (٥).

وبعد حصوله على الدكتوراه، وعودته إلى مصر، فإن بشر فارس بدأ يتوهج فى حقبة الثلاثينيات، فى الأوساط الأدبية والثقافة المصرية والعربية، ثم أبدع أهم أعماله فى حقبة الأربعينيات. وبدأ خفوت نجمه فى الخمسينيات، إبان المشروع الناصرى الذى تجاهل كل إبداعات الفترات السابقة. ثم أفل نجمه تماماً بعد وفاته فى ٢١ فبراير عام ١٩٦٣.

وأحيطت ذكراه بعد ذلك، إما بالغموض أو النسيان، على الرغم من دوره الرائد فى تأصيل الاتجاه الرمزى، فى الأدب العربي الحديث، إلى جانب كونه رائداً مهماً من رواد القصة القصيرة وعلى الرغم من قيمته المحدودة على مستوى الشعر، إلا أن قيمته القصصية والمسرحيبة تشى بأنه كان فناناً طليعياً فى عصره، وأنه قد تجاوز حدود هذا العصر، باتجاه المستقبل.

وبذلك، ندرك أن بشر فارس كان ضحية للمشروع السياسى الذى طرح فى الخمسينيات، كما ؛كان صحية لدوره الطليعى، واختراقه حاجز الزمن، ولذلك، لم يلتفت أحد إلى إنجازه الأدبى متعدد الاتجاهات، على مستوى الشعر والقصة والمسرحية. وليس أدل على قيمته الأدبية، من أن

تترجم مسرحية (مفرق الطريق) إلى الفرنسية والألمانية. وأن تعرض في فرنسا وألمانيا والنمسا أربع مرات، خلال ثلاث سنوات .

كانت الإشكالية التي واجهت إعداد هذه الملفات، هي نقص المعلومات بطريقة تكاد تكون كاملة. فليس لبشر فارس إخوة أو أقارب في مصر، كما أنه لم يترك زوجة أو ولداً، على الرغم من أن وديع فلسطين يشير إلى أنه قد تزوج، قبل شهور قليلة من وفاته عام ١٩٦٣[٦] ، وهو ما لم يؤكده أى مصدر آخر. ولقد ظلت حياة بشر فارس غامضة، حتى أشار الصديق بشير السباعي إلى «فسائل» أنور كامل، التي تعد وثائق غاية في الأهمية، عن حركة الأدب المصرى الحديث. وقد أحضر لي فسيلة بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٩٠، وتحمل مسلسل (٦٤)، وهي بعنوان : «بشر فارس شاعر الرمزية المنسي». وكان قد كتبها وليد منير، قام بتصديرها أنور كامل، حيث يقول في هذا التصدير .

«بشر فارس (١٩٠٦-١٩٦٣) . ولد في لبنان، وأكمل دراسته الثانوية بمصر، وتخرج من باريس دكتوراً في الآداب، عام ١٩٢٧ (!) تولى أمانة سر المجمع العلمي المصرى، وعمل في جامعة..» ومن الواضح أن أنور كامل قد خلط بين تاريخ الحصول على الليسانس، وتاريخ الحصول على الدكتوراه، الذى تم في ١٩٣٢ . وبعد ذلك، يقدم أنور كامل قائمة بأعمال بشر فارس، ثم يستطرد : «وقد عرفته في أواسط الثلاثينيات، بعد صدور (الكتاب المنبوذ) في عام ١٩٣٦، وفي أوائل الأربعينيات بعد صدور مجلة (التطور)، التي يقول عنها أنها تمثل (الطليعة المصرية) »[٧] .

على أننا لم نجد شيئاً يذكر عن طفولة بشر فارس، سوى أنه كان شغوفاً بدراسة اللغة العربية. وقد تتلمذ على يد الشيخ «زكى المهندس»، حيث درس وقرأ كليلة ودمنة، والأغانى، وأمهات الكتب العربية. إضافة إلى عشقه لديوان ابن الفارض، مما أدى به إلى حفظه كله. وقد ترك شعر ابن الفارض انطباعاً عميقاً في نفسه، حتى أن لمساته الصوفية كانت تطال إبداعه، خصوصاً مسرحية «جبهة الغيب».

وقد كان لبشر فارس علاقة خاصة بالموسيقى، حيث التحق بمعهد الموسيقى، فدرسها، مما أكسبه تنوعاً فنياً فريداً، وتجلى ذلك أيضا فى مسرحياته، حيث إن الناى فى مسرحيتى «جبهة الغيب» و«مفرق الطرق»، قد قام بدور رئيسى فيهما. حتى إن بشر فارس أرفق فى المسرحية الثانية النوتة الموسيقية، لحركة الناى بداخلها، التى نظن أنها كانت من وضعه شخصياً.

وإلى جانب إقامته لعدة سنوات فى فرنسا، فقد سافر إلى ألمانيا، وأمضى بها عاماً كاملاً، ودرس خلاله الثقافة الجرمانية والأدب الألمانى، ثم عاد منها عام ١٩٣٥. بعدها، قام بزيارة لإيطاليا، للإطلاع على فن العمارة بها.

ولكن لا يمكن أن نذكر بشر فارس دون أن نذكر أحمد زكى باشا الذى اشتهر بلقب (شيخ العروبة)، حيث كان يرعى الأسر اللبنانية والشامية الوافدة إلى مصر، والتى كانت ترفع شعار القومية العربية فى مواجهة الإمبراطورية العثمانية. لذلك، فإن أحمد زكى باشا كان، بالفعل لا بالقول: هو (المواطن العربى الأول). كانت لبشر فارس مكانة خاصة

عنده، ويذكره وديع فلسطين ـ عن الدكتور أكرم فاضل ـ أنه الذى وجه بشر فارس إلى موضوع الرسالة لنيل درجة الدكتوراه، وهو (الشرف عند عرب الجاهلية)، كما أنه أمده بالكتب والمراجع. بل إنه هو الذى أطلق عليه اسم (بشر) بديلا عن إسم إدوار. الذى ظهر على الأطروحة الفرنسية، عند نشرها» (٨).

وقد تعرف بشر فارس على الفيكونت دى طرازى، مؤسس دار الكتب اللبنانية، عن طريقه. وفى إحدى مقالاته يقول عن ذلك: «عرفت الفيكونت فى (دار العروبة) لواحد زمانه أحمد زكى باشا» (٩).

ولكى نتعرف على مؤلفات بشر فارس، باللغتين: العربية والفرنسية، فإننا سنعرض لثبت المؤلفات، المرفق بمسرحيته «جبهة الغيب»، باعتبارها آخر أعماله. وقد وردت كالآتى:

● فى اللغة العربية:

«مفرق الطريق» (مسرحية فى فصل واحد مع توطئه) القاهرة ١٩٣٨.

الطبعة الثانية، مزيدة ١٩٥٢ ـ مثلت بالفرنسية فى باريس سنة ١٩٥٠ وبالألمانية فى سالزبرج أثناء مهرجانها سنة ١٩٥١، وفى فينا سنة ١٩٥٣، وفى مونستر ـ وستلفن بألمانيا سنة ١٩٥٤.

«سوء تفاهم» (مجموعة قصص) القاهرة ١٩٤٢.

«كلمة الشاعر» فى «المقتطف» أبريل ١٩٤٥.

«الظلال فى الأدب» فى «الكاتب المصرى» فبراير ١٩٤٨.

«سر الزخرفة الإسلامية» (فى فلسفة الفن). مع ترجمة باللغة الفرنسية. من «منشورات المعهد الفرنسى» القاهرة ١٩٥٢ .

«ديوان شعر» إلى الطبع»

«مباحث عربية» (فى اللغة والإجتماع) القاهرة ١٩٣٩ .

«اصطلاحات عربية لفن التصوير، من منشورات المجمع العلمى المصرى، القاهرة ١٩٤٨ .

● فى اللغة الفرنسية :

«قصص» فى «كراسات الجنوب» مرسيليا ١٩٤٧، وصحيفة «بارول فرانيز» باريس ١٩٤٨ .

«مفرق الطريق» فى «المجلة المسرحية» باريس ١٩٥٠ . الطبعة الثانية، «مطبعة مصر» ١٩٥٢ .

«جبهة الغيب» إلى الطبع .

«الشرف عند عرب الجاهلية» (بحث فى علم الإجتماع) باريس ١٩٣٢ .

«المشكلات التى تعرض للكاتب العربى الحديث» فى «مجلة الدراسات الإسلامية» باريس ١٩٣٦ .

«مباحث» فى تكملة دائرة المعارف الإسلامية» ليدن ١٩٣٦ .

«مكارم الأخلاق» (عبارة إسلامية أخاذة) فى مجلة الأكاديمية الوطنية للعلوم» روما ١٩٣٧ .

«منمنمة دينية تمثل الرسول فى أسلوب التصوير العربى البغدادى»

مع موجز باللغة العربية، من «منشورات المجمع العلمى المصرى» القاهرة ١٩٤٨ .

« مخطوط عربى مزوق فى النبات، فى مجموعة In Memorian Ernst Herzfeld نيويورك ١٩٥٢ .

«كتاب الترياق» (مخطوط عربى مزوق من خاتمة القرن ١٢) مع موجز باللغة العربية. من «منشورات المعهد الفرنسى» القاهرة ١٩٥٣ ـ نال هذا الكتاب فى باريس سنة ١٩٥٤ جائزة أكاديمية الفنون الجميلة وجائزة جمعية مصر ـ فرنسا .

«الفن القدسى فى التصوير الإسلامى الأول» مع موجز باللغة العربية. من منشورات المجمع العلمى المصرى، القاهرة ١٩٥٥ .

« كيف زوقت العرب كتب الفلسفة والفقه». مع موجز باللغة العربية. من منشورات «المعهد الفرنسى» بدمشق فى مجموعة Mèlanges Louis Massgnon ج٢ بيروت ١٩٥٧ .

« طلاسم مصورة » فى Festschrift Ernst Kuehnel برلين ١٩٥٩ .

وقد زاد عليها كامل فى فسيلته :

١ ـ«سوانح مسيحية وملامح إسلامية» ١٩٦٢ . (ومن الواضح أنه كتب هذا الموضوع بعد طبع الثبت المرفق، وقبل وفاته بعامين) .

٢ ـ«منمنمة دينية» ١٩٤٨ .

٣ ـ«المصاعب اللغوية والإجتماعية التى تعرض الكاتب المعاصر لا سيما فى مصر». وقد نشر فى باريس بدون تاريخ، طبقاً لما ذكره أنور كامل .

على أننا يمكن أن نزيد على ثبت بشر فارس، وما أضافه إليه أنور كامل، موضوعين آخرين، تم نشرهما فى «المقتطف»، ولم يتم ذكرهما من قبل، وهما :

١ ـ عرض لكتاب «العقد الفريد» لابن عبد ربه، تحت إشارة «مراجعة ونقد». وقد نشر فى الجزء الأول من المجلد الثامن والتسعين بتاريخ أول يناير ١٩٤١ . وقد عثرت عليه ووافتنا به السيدة / رابعة عفيف، ضمن مكتبتها الخاصة .

٢ ـ عرض لكتاب «خزائن الكتب العربية فى الخافقين، للفيكونت فيليب دى طرازى، فى عدد أول مايو ١٩٤٢ من مجلة المقتطف. وقد أمدتنا به السيدة / ماجدة جلال كامل. وقد نشر هذا العرض تحت عنوان (كتاب فريد جامع) .

● حكاية المتأنق الأكبر

يروى الأستاذ كامل زهيرى أن مسرحية (مفرق الطرق)، قد عرضت فى باريس عام ١٩٥٠ فى مسرح الجيب (تياترو دى لابوش) القائم فى مونبارناس، حيث مقهى «الدوم»، وحركات التجديد، وذكرى مودليانى ورودان .

كان المسرح فى زقاق صغير، تعبيراً عن رفض فكرة المسرح البرجوازى فى ذلك الوقت وكانت تعرض مسرحية (مفرق الطريق)، فى حفلة واحدة مع مسرحية بريخت (القاعدة والاستثناء) . وكم كانت دهشة الفرنسيين كبيرة لفكرة المسرحية، التى تفترض أن هناك كلباً يمكن أن

يمص قصباً . لكن دهشتهم لأناقة المؤلف ، كانت أكبر من دهشتهم لفكرة المسرحية .

يقول الأستاذ كامل زهيرى إن الظروف الإقتصادية ، التى خلفتها الحرب العالمية الثانية ، قد أصابت أوروبا بالأزمات الخانقة ، وخلقت ظواهر استهلاكية تتسم بالتقشف . وفى المقابل ، هبط عليهم بشر فارس فى الجانب الآخر للمتوسط ، مرتدياً قمصاناً حريرية ، ذات ألوان : أزرق وأحمر وبرتقالى (!) .

ومن المؤكد أن بعض مظاهر الغرابة الشكلية ، التى يتسم بها الفنانون عموماً ، قد تتخذ شكلا سلبياً (مثل إطلاق اللحية) ، أو شكلاً إيجابياً (مثل الإفراط فى التأنق) . وتلك ظواهر لا يمكن أن تكون مجانبة ، لكنها عادة ما تشير إلى تجسد بعض الصراعات الداخلية ، عبر شكل مادى محسوس . لذا ، فقد أعاد بشر فارس إلى أذهان الفرنسيين ، ذكرى بودلير (المتأنق الأكبر) فى القرن التاسع عشر .

فهل كانت استعارة الجوانب الشكلية لبرجوازية القرن التاسع عشر عند بشر فارس ، هى تحد للنواحى الشكلية لدى البرجوازية الشرقية التى ينتمى إليها اجتماعياً ؟ أم أنها كانت رفضاً لحالة التفسخ والانحلال ، التى اجتاحت البرجوازية الغربية ، التى ينتمى إليها ثقافياً ؟ .

هــوامــش

(١) الفسيلة رقم (٦٤) - بعنوان (ساعر الرمزية المنسى) - بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٩٠ - بقلم وليد مبر .

(٢) مقالة بجريدة (الحياة) بتاريخ ٧ سبتمبر ١٩٩٤ - بعنوان (رائد الرمزية المجهول) - وديع فلسطين .

(٣) مقال بعنوان «المنسيون» مجلة «الناقد» ، عدنان رؤوف .

(٤) مجلة المجلة - العدد ٧٦ - إبريل ١٩٦٣ - مقال بعنوان (بشر فارس) - ص ٢٠ - يوسف مراد .

(٥) نفسه .

(٦) نفسه .

(٧) وديع فلسطين - راذد الرمزية المجهول .

(٨) فسيلة أنور كامل (٦٤) .

(٩) وديع فلسطين

(١٠) المقتطف - أول مايو ١٩٤٢ - (كتاب فريد جامع) - بشر فارس .

مجموعة « سوء تفاهم »
نظرية القص والسمات الأسلوبية

إن طبيعة الإبداع ما هي إلا صدى لتصورنا عن الإبداع ذاته، فالقصة هي التجسيد للتصميم الفكرى للكاتب. وعلى الرغم من أنها قد تختلف عن هذا التصميم، بعد أن تتحقق بالفعل، فإن ذلك لا يعنى سوى اختلاف في الترتيب، لا في التركيب. لذلك، فإن شهادة الكاتب تعد جزءاً من طبيعة كتابته، كما تصبح تصوراته النظرية عن موضوع الكتابة، هي الكتابة ذاتها .

على أنه من النادر أن يقوم الكاتب بالإدلاء بشهادته الأدبية أمام التاريخ، فضلا عن أن يضمنها عملا من أعماله لتكون مدخلا لفهم هذا العمل، وبشر فارس واحد من أولئك الكتاب

القليلين، الذين امتلكوا شجاعة الشهاة الأدبية، وسجلوا وجهة نظرهم فيما يكتبون، وكيف يكتبون. ولقد قام بالفعل بتقديم رؤيته الفنية، في مختلف مجالات الكتابة. ففي الشعر، تحدث عن مفهومه لطبيعة الشعر، في مقال بعنوان (كلمة الشاعر)[1]. كما قدم لمسرحيته: (مفرق الطريق) و(جبهة الغيب). إضافة إلى تقديمه لمجموعة (سوء تفاهم). فما هي طبيعة تصوراته عن فن القصة ؟

• نظرية القصة وطبيعة العصر

يرى بشر فارس أن القصة «حنية من صدر الحياة تنتزع، لا صورة من صفحتها الواضحة»[2]. ويجب أن تكون القصة برقاً لماحاً طي سحب سود، والسحب السود هي الحياة الجياشة»[3] وهو يشترط أن تنطوي القصة على «شاعرية في الأداء، وفي التصوير خاصة، حتى تفلت من جفوة الواقع»[4]. كما أنه كان أول من التفت إلى مفهوم وحدة التجربة بين الكاتب والقارئ، باعتبار أن «مدار الإنشاء الرفيع أن يجعل المنشئ القارئ يشاطره نفسه: يلابس المنشئ تجربة ترجف حسه، فينقلها - وجوها الخفي - إلى القارئ»[5]. كما يرى - أخيراً - أن القصة «ليست للتسلية، إذ عليها أن تثير القارئ، وأن تشغل باله»[6].

على أننا لا يمكن أن نتلمس إطاراً نظرياً متكاملاً، إلا إذا أعدنا صياغة تلك التصورات مرة أخرى، بعد أن نخلص الأسلوب من بعض التراكيب المجانية، التي تعطل الفهم أكثر من أن تقربه، ولذا يمكن لنا أن نعيد إنتاج الإطار السابق، طبقاً للتصور الآتي :

* رفض نظرية الانعكاس
* التأكيد على الطبيعة الرمزية للفن
* وحدة التجربة بين الكاتب والقارئ
* فعالية الكتابة

تلك هى مجمل عناصر رؤيته النظرية لفن القصة، التي ما إن تتم إعادة صياغتها أسلوبياً، حتى نجد أننا أمام رؤية شبه متكاملة، فى هذا الفن المستحدث آنذاك. ومن الطبيعى أن ندرك أن صياغة بشر فارس لتلك الرؤية، لا تمثل قصوراً لديه، بقدر ما تعبر عن طبيعة العصر، حيث لا توجد حركة نقدية متكاملة لفن القصة، كما لا يوجد مصطلح نقدى يزيل اللبس عن الصياغات النظرية. وهذا - نفسه - هو ما يضفى على تصورات بشر فارس، أهميتها التاريخية . وهنا، يصبح من الضرورى أن نتساءل : هل استطاع بشر فارس أن يترجم تلك الرؤى النظرية بالفعل؟.

لقد أدت ثقافة بشر فارس الفرانكفونية، إلى أن يكون على دراية بمختلف الاتجاهات والتيارات الأدبية، وأن يتأثر بها. على أن انحيازه للاتجاه الرمزى فى الأدب، رغم أن الاتجاه السائد - والصاعد - كان الاتجاه الرومانسى، إنما يعبر عن مدى تأثير الثقافة الخاصة لبشر فارس وعمقها، ربما بدرجة أكبر من طبيعة العصر. إلا أن هذا الانحياز لم يكن خالصاً، فلقد أدى الصراع بين طبيعة العصر وطبيعة الثقافة الخاصة، إلى ظهور مزيج من التيارات المتناقضة داخل نسيج المجموعة، والتى عبرت بشكل عملى عن الصراع بين الطبيعتين، حيث نلحظ أنه يمكن تقسيم قصص المجموعة، طبقا للإتجاهات الأدبية، كالآتى :

قصص كلاسيكية : قصة ستكمل ـ ناس

قصص رومانسية : حريف ـ قيثار مغترب ـ هلك النهار ـ يقال قصة

قصص ساخرة : طبق فول

وتتبقى من المجموعة قصتان، لا تندرجان تحت أى من الاتجاهات السابقة، وهما القصتان الأخيرتان : «قصة أمة» و«المرأة والفنان». ونحن نرى أن ترتيبهما ، بحيث تندرجان فى نهاية المجموعة، كان مقصوداً لذاته، فكأنهما هامش عقلى للمجموعة .

● السمات الفنية للمجموعة

يمكننا أن نلحظ عدة سمات فنية داخل مجموعة (سوء تفاهم)، شكل العالم الداخلى بها، وتضفى عليها بصمة خاصة، هى مزيج من طبيعة العصر وتميز الكاتب. فالعلاقة بين الرجل والمرأة تظل محصورة داخل إطار رومانسى، حيث يصبح الجانب الروحى، لا الجسدى، هو الذى يؤسس تلك العلاقة ، ويؤطرها. حتى طبيعة السقوط لدى المرأة، يتم النظر إليها عبر المنظور الرومانسى لسقوط الجسد .

كما يمكن أن نلحظ سيادة الحس الدرامى على الحس الروائى، داخل ذاكرة بشر فارس القصصية. ففى أحيان كثيرة، يصبح الحوار ـ أساس الدراما ـ هو السمة السائدة، داخل مساحات كبيرة من النص، مثل قصة (السفينة). وهذا ما يؤدى ـ بالضرورة ـ إلى تراجع مساحة السرد، الذى هو أساس القص.

على أننا لا يمكن أن نعبر ملمح السخرية عند بشر فارس، الذى لا

يعتمد على المفارقة، بقدر ما يعتمد على الرسم الكاريكاتيرى للشخصيات، وربما كان لطبيعة العصر الأثر الأكبر فى ذلك :

« فى الحجرة أثاث لو مسسته لطار.. وفيها تمثال عزيز من أهل الصين، دفن ثلاثة نحاتين» ص٣٣ . وأيضاً» أراد الإبتسام، فجعل من فمه شق صندوق بريد. وتذكر فجأة أن الفوال ينتظره، فأغلق النافذة ـ فى وجه المرأة التى يحبها ـ ولم يعتذر.. أكل الفول فوق الاعتذار» ص٢٤ .

هناك أيضاً طبيعة الثقافة الخاصة، والتى نتجت عن تماسه مع الأدب الفرنسى مباشرة، ومتابعة آخر منجزاته. وقد أدى ذلك إلى إيمانه الشديد بالنهايات المفتوحة للقصص. وفيما عدا القصص الكلاسيكية، التى تؤكد على المثل الأعلى الإجتماعى، وبالتالى فإنها تنتهى نهايات أخلاقية صارمة، مثل : «قصة ستكمل» و«ناس»، فإن كل القصص الأخرى تتميز بالانفتاح الدلالى للنهايات. وهذا ـ تحديداً ـ ما يضفى على تلك القصص قيمة مستقبلية، قياساً إلى القيم الأدبية السائدة فى ذلك الوقت.

إلا أن اللغة، تظل أهم السمات الفنية داخل المجموعة. ورغم الكثير من تحفظاتنا على تلك اللغة، فإننا نرى أنه يمكن ردها إلي التقاء تيارات عدة داخل ذاكرة بشر فارس الأدبية، أملتها الثقافة الخاصة من ناحية، ثم الصراع بين الكلاسيكية نتيجة لطبيعة العصر من ناحية أخرى. وقد أدى ذلك إلى أن تكون تلك اللغة شديدة التكلف، وشديدة التعقيد فى آن، نتيجة لظاهرة «التنافذ اللغوى» .

• التنافذ اللغوى

إذا كانت اللغة الخاصة هى أهم سمات مجموعة «سوء تفاهم» الفنية، فإن إشكالية التنافذ الأسلوبى، هى أهم سمات تلك اللغة .

ومن البديهى أن لكل تيار أو اتجاه أدبى، سياقه اللغوى الخاص، والذى يتحدد عبر معجم خاص، وطريقة خاصة فى تركيب الجملة، على المستويين النحوى والصرفى، وكذا مستوى تركيب الصورة. وحين تتنافذ عدة تيارات أدبية داخل عمل واحد، مثلما حدث فى مجموعة (سوء تفاهم)، فإنه من الطبيعى أن يتولد عن ذلك عدة مستويات لغوية وهذه المستويات المختلفة، بل والمتناقضة، قد تؤدى إلى أن يعجز الكاتب عن السيطرة عليها. وهذا بالتحديد ما جعل محمد مندور فى كتابه (فى الميدان الجديد)، يهاجم أسلوب بشر فارس فى الكتابة، باعتبار أنه «يتسم» بالإسراف والتكلف الأسلوبى». وهو يستشهد بأن «صاحب البديع يفكر مرتين : مرة للفكرة، ومرة لتحويرها حتى تسكن للبديع. ومن المعلوم أن الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر، فإن تعقدت تلك الحركة، لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارات معقدة، ولا نفساً فاتراً، كلماهم - باطراد - وقف به الحرص على الزخرف، وحال بينه وبين الجيشان والاسترسال تلمس المحسنات» (٧) . على أن مندور يغالى فى رفضه لأسلوب بشر فارس، فيقرر أنه إذا كان صاحب البديع يفكر مرتين، فإن بشر فارس «كان يفكر عشر مرات» (٨) .

إن تعقد وتكلف الأسلوب داخل المجموعة، لا يمكن رده إلى الحرص على البديع وحده، لكن يمكن رده، إلى جانب ذلك، إلى تداخل أساليب

تعبير متعددة، داخل سياق واحد : كلاسيكية رومانسية ورمزية وواقعية مما يؤدى بالذاكرة المتلقية إلى التشتت، لا إلى التركيز وهذا يؤدى بدوره -إلى بذل مجهود أكبر فى عملية التلقى، مما يجعلنا نتفق مع مندور فى النتائج، لكننا نختلف معه فى التوصيف .

والأسلوب الفنى -بشكل عام-لدى أى كاتب، هو مزيج من التجريد والتجسيد، طبقا لقدرات الكاتب وطبيعة الموضوع وطبيعة الاتجاه الأدبى، الذى ينتمى إليه الكاتب وهذا مايسم النص الأدبى، بأنه مزيج -بدرجة ما -من التفكير بواسطة التصورات، فإن لغة التعبير -عنده تصبح لغة كلاسيكية، على مستوى المفردة ومستوى تركيب الجملة، إضافة إلى المستوى البلاغى. أما حين يتعلق الأمر بالتفكير البلاغى. أما حين يتعلق الأمر بالتفكير بواسطة الصور، أى فى حالات التجسيد فإن لغة التعبير تتبنى إما الاتجاه الرومانسى فى أغلب الأحوال، أو الاتجاه الرمزى. وفى حالات نادرة، حيث تقترب حثيثاً من الواقع، فإنها تصبح واقعية، وخالصة تتماس مع لغة الشارع : «آحسن من عينه» ص١٥، «سلم على ستك» ص١٥ .

على أن الإشكالية الأساسية فى أسلوب بشر فارس، تكمن فى تداخل مستويات التعبير داخل النص الواحد. خصوصاً حين يتم التعبير عن أفكار كلاسيكية بأسلوب رومانسى، أو العكس. فها هى امرأة غانية. تتحدث عن حياتها الخاطئة من خلال قيم إجتماعية كلاسيكي، بينما تطغى على أسلوب التعبير سمات أسلوبية رومانسية : «أنا أمتوعة فى عينه؟ لمه ؟ لأن لى معجبين ومحبين؟. أن ألهية فى عينه؟ لمه؟ لأنى أعين

الرجـال بأنسى وهزتى ، على تفريج حياتهم الزوجية ، وعلى قطع مفاوز الليل ؟ أمخبولة أنا إن صرت برقا فى سماء مغبرة ؟ » [٩] .

كما أن الفكرة الرومانسية ، أحياناً ما يتم التعبير عنها بأسلوب كلاسيكى : «إنها أمنية لا يغمرها شيء ، هى نفسها تغمر . إنها خلقت لتفيض وتنبسط » [١٠] . وفى موضع آخر : «كان أكبر شاغلها أن تتبين بماذا تستهوى المحبين ، هنا يتعطل سير تفكيرها ، وفى التعطل جمود ، ووراء الجمود حق . . عين المولعين بها قبيحة ، لأنها تستجدى ، وفى تبذلها خبث الفتك» [١١] .

ولعل هذا التداخل / التنافذ الأسلوبى ، بين الكلاسيكية والرومانسية ، هو امتداد أكثر تطوراً لتلك اللغة الزخرف ، التى حفر مجراها المنفلوطى ، حيث كان يعبر عن أفكاره الكلاسيكية ، فى بعض الأحيان ـ بلغة رقيقة ، كما كان يعبر ـ أحياناً عن الأفكار الرقيق بلغة فخمة .

إلا أنه كثيراً ما كانت تتمكن إحدى اللغتين من التخلص من غريمتها ، ليصبح النص بأكمله كلاسيكياً «إنما الجلاء بعد الجلاء (اتضاح الأمر)[١٢] ـ «إنما عزائم الحاضر نهبى لحرق الماضى»[١٣] الشيء المملوك كل الملك ، دليل على أنك صاحب سلطان ثابت» [١٤] ـ «انطلق مبروك ، ثم عاد إلى بيئته مساءً : معافى يعود إلى مرضه» [١٥] ـ «المطعون أعرف الخلق بموارد القتل» [١٦] ـ «إنما القيمة الرفيعة ذنب» [١٧] ـ «جبل اشتد اشتداد شهر الصوم على المتكلفين» [١٨]

من خلال النماذج الأسلوبية السابقة ، نجد أن الصورة الفنية هى فى

النهاية محض صورة بلاغية، تتأسس على المحسنات البديعية وحدها. لذلك، تستحيل الصورة بإتجاه منحى كلاسيكي.

كما أن الحكمة، إضافة إلى نشدان المثل الأعلى الإجتماعي، تصبح هدفاً في جد ذاتها، يتم الوصول إليها عبر الوسائط اللغوية الأسلوبية. كذلك، فإن الألفاظ - واشتقاقاتها - تظل نتاج منحى كلاسيكي بدورها.

وفي المقابل، فإن الرومانسية قد تتخلص من إسار الكلاسيكية، لتصبح مهيمنة داخل النص، على المستوى الأسلوبي: «هل يقرر الزائل إعتناق الدائم؟» (١٩) - فبات كأن لهن أنامل، خلقت لمسح الوحدة، ونسج الفراء، وحل القسوة» (٢٠) - «انتبذت الفتيات بالرجل، والتفقن عليه أزاهير ليل» (٢١) - «قد آن لعينك أن تكتظ من النور، ولكن قلبك ينضح بالظلمة» (٢٢) - «أتعرف أن الهند أبعد الناس حكمة، لأنهم يشتهون الذى لا نهاية له، فلا يصرعهم الملل؟» (٢٣) - «فى القصر، الطنافس نسجت من أنفاس العشاق، والمصابيح انسلت من القمر، وإذ أطرافك كالسنبلة، تطمسها السموم فيغيثها البلل» (٢٤).

ومن الواضح أن طبيعة التعبير في النماذج السابقة، يغلب عليها الحس الرومانسى، حيث تتأسس الصورة على الخيال الرومانسى، أكثر مما تنتج عن البلاغة الكلاسيكية. كما أن قيم الذات الفردية، تطغى على قيم العام، حيث تصبح الذات مركز العالم داخل النص. إضافة إلى التخلي عن الحكمة ونشدان المثل الأعلى بالمعنى الأخلاقى. لذلك، فإن الصورة الفنية تنتج عن التفرد الشخصى للكاتب، مثل صورة الفتيات اللائى يلتففن حول الرجل (أزاهير ليل).

أما على مستوى المفردة، فإن دور الألفاظ الضخمة، يتراجع فى النماذج السابقة، حيث تحل بديلا عنها مفردات أخرى، تشى بالروح الرومانسية (الرقيقة)، تلك التى سادت فى حقبة الثلاثينيات، مثل : الأنامل، الظلمة، الملل، أنفاس العشاق، القمر، البلل... الخ .

وكما تتداخل الرومانسية والكلاسيكية، يحدث ـ أحيانا ـ أن تتداخل معهما بعض الأفكار، التى تنتمى إلى الاتجاهات الواقعية النقدية أو الطبيعية، قد يتم التعبير عنها بأساليب رومانسية أو كلاسيكية، مثل : نتشته من حصيرة، أنه شوكة نزعته أنملة حسناء»[٢٥] ـ «ألا تثأر المرأة من عشيق خشن، بتعذيب زوج رخو؟»[٢٦] .

وفيما يتعلق بالإتجاه الرمزى داخل المجموعة، فإنه يظل دون تأثير على مستوى الأسلوب، لكنه يمارس تأثيراً قوياً على مستوى الأفكار. ولعل أوضح مثال على ذلك، رمزا الكفيف والكسيح فى قصة (رجل)، المنشورة ضمن هذا الملف .

الهوامش

(١) (كلمة الشاعر) - بشر فارس - المقتطف - أبريل ١٩٤٥ .
(٢) مقدمة مجموعة (سوء تفاهم) - لتأليف بشر فارس - الطبعة الأولى ١٩٤٢ - مكتبة المعارف .
(٣) نفسه .
(٤) نفسه .
(٥) نفسه
(٦) نفسه .
(٧) (فى الميزان الجديد) - د. محمد مندور - دار نهضة مصر - ص ٢٢ .
(٨) نفسه - ص ٢٣ .
(٩) مجموعة (سوء تفاهم) - ص ٢١ .
(١٠) نفسه - ص ٣٥ .
(١١) نفسه - ص ١٤، ١٥ .
(١٢) نفسه - ص ٤٤ .
(١٣) نفسه - نفسه - ص ٤٩ .
(١٤) نفسه - ص ٥١ .
(١٥) نفسه - ص ٥١ .
(١٦) نفسه - ص ٦٤ .
(١٧) نفسه - ص٧٢ .
(١٨) نفسه - ص ٩١ .
(١٩) نفسه - ص ٩٢ .
(٢٠) نفسه - ص ٤٣ .
(٢١) نفسه - ص ٤٥ .
(٢٢) نفسه - ص ٦٥ .
(٢٣) نفسه - ص ٧٦ .
(٢٤) نفسه - ص ٨٣ .
(٢٥) نفسه - ص ٥٠ .
(٢٦) نفسه - ص ٧٩ .

فكرة التمرد
بين بشر فارس وألبير كامى

حين نتتبع الروافد الأساسية لثقافة بشر فارس، نجد أنها مزيج من الثقافة التراثية والثقافة الفرانكفونية، تهيمن الثقافة الأولى على الخطاب الاتصالى، أما الثانية فتسيطر على الخطاب الإبداعى، الذى يتجلى فى نتاجه من شعر وقصة ومسرحية. وقد يبدو الأمر طبيعياً فيما يتعلق بالقصة والمسرحية، على مستوى النوع، لأنهما فنان وافدان، ومن الطبيعى أن تتم استعارتهما من الغرب ضمن سياقهما الثقافى. أما الشعر، فعلى الرغم من أنه فن عربى قديم، إلا أن صبغته بالإتجاه الرمزى، قد أحالته باتجاه ذاكرة تلقى جديدة، تكاد أن تكون منبتة الصلة بالقصيدة الرومانسية المتزامنة معها وفى حالة صدام مع النموذج القبلى،

لا حالة وفاق .

وفيما يتعلق بالقصة ، فإن ذاكرة بشر فارس الإبداعية فى الثلاثينيات ، تبدو من خلال مجموعة (سوء تفاهم) ، وكأنها مفرق طرق لاتجاهات أدبية عديدة تلتقى بداخلها ثم تتفرق عنها . وإذا كانت تلك الذاكرة تعبر عن فعلى الالتقاء والتفرق بين الرومانسية والكلاسيكية والرمزية والواقعية ، فإن الذاكرة الثقافية ـ بدورها ـ تبدو كمفترق طرق آخر ، بين المفكر والفنان وعالم الإجتماع . إضافة إلى أن الفنان ـ عنده ـ هو مزيج من الشاعر والقاص والكاتب المسرحى ، وهو ما يؤدى ببشر فارس إلى نموذج (المفكر الشامل) .

إن نموذج المفكر الشامل ، هو صدى لنموذج المفكر الأوروبى ، الذى واكد صعود نجم البرجوازية إبان عصر التنوير . ولقد كان جيل بشر فارس بأكمله ، إضافة إلى جيلين سابقين وجيل لاحق ، خير ممثل لتلك الفكرة ، وعبرها النموذج ، يصعب أن نفرق بين نوعية من التفكير : التفكير بواسطة التصورات حيث يتجه المفكر ، والتفكير بواسطة الصور ، حيث ينتمى الفنان . ولعل القصتين الأخيرتين فى مجموعة (سوء تفاهم) : «قصة أمة» و«المرأة والفنان» تكملان معا تصورنا السابق عند بشر فارس حيث إنهما ليستا قصين بقدر ما هما موضوعان ، يتأسس هذا التصور طبقا لأن مساحة التجريد فى القصتين ، وهما وسيلة المفكر فى رؤيته للعالم ، أكبر كثير من مساحة التجسيد ، الذى يتعايش من خلاله الفنان مع العالم .

تلك كانت سمة أساسية تشكل عقلية المفكرين التنويرين فى أوروبا ،

منذ منتصف القرن الثامن عشر، والتحول الهائل الذى طرأ على البرجوازية الأوروبية، فانتقل بها من الهامش إلى المتن، على المستوى الطبقي. وهى نفسها سمة مصاحبة لصعود نجم البرجوازية المصرية فى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. فكأن الثقافة الشاملة هى شرط أساسى لأية تحولات إجتماعية، باتجاه تشكل نموذج برجوازى صاعد.

ولعل فكرة المفكر الشامل كان لها تجليات أخرى فى فرنسا، فى النصف الأول من القرن العشرين، عبر الفلاسفة والمفكرين الوجوديين. فقد حاول هؤلاء المفكرون إنزال الفلسفة من برجها العاجى، وإدخالها فى الحياة. فإذا كان المبدأ الوجودى الرئيسى يتأسس على أن « الإنسان فى العالم »، يكون من الطبيعى - بالمثل - أن يكون لهذا الشعار صدى ضمنى، ينتقل بالفكر أيضا من العالم باعتبار أنه أسمى تجليات الإنسان وبذلك اقترب الفكر أيضا من العالم باعتبار أنه أسمى تجليات الإنسان وبذلك اقترب الفكر خطوة باتجاه الفن. ثم كان طرح مبدأ (التزام الفن)، عاملا آخر أدى إلى تبنى الفن كقضايا الإنسان الكبرى،بالتالى انتقل الفن خطوة أخرى باتجاه الفكر. وهكذا، انداحت الخطوط الواضحة، التى كانت تفصل بين التفكير بالتصورات والتفكير بواسطة الصور، كما نشأ تراسل بين التجريد والتجسيد، مما أدى إلى نوع من الالتحام العضوى بين التفكير المجرد والفن... أى بين المفكر من ناحية والفنان من ناحية أخرى. ولعل أعمال كل من سارتر وكامى وجابرييل مارسيل، هى دليلنا على ذلك.

لم يكن بشر فارس بعيدا عن هذا كله، وإنما كان في عمق تلك الحركة. فقد سافر إلى فرنسا في أوائل العشرينيات، وعاد إلى مصر بعد أن حصل على الدكتوراه عام ١٩٣٢ . لقد تعايش مع تلك الأفكار، بل وكان شاهدا على التحولات الرئيسية التي انتابت أوروبا بعة انتهاء الحرب العالمية الأولى. وبعد عودته، ظل حريصا على توثيق صلته بالثقافة الفرانكفونية، بشكل دائم. وكان من الطبيعي، أن يؤدى كل ذلك إلى نوع من التنافذ بين ثقافتي الموروث والوافد .

وعندما صدرت الطبعة الثانية من مسرحية (مفرق الطريق) باللغة العربية عام ١٩٥٠ ، وكانت قد صدرت لأول مرة بالفرنسية عام ١٩٣٨ ، فإن المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون كتب (فاتحة) لها، العنوان نفسه «يرى فيها أن المسرحية قد أثارت حين صدورها في القاهرة، انفعالات مماثلة أثارتها المسرحيات الوجدانية، التى ألفها جبرييل مارسيل». كما يتصور ماسينيون أن مفهوم المعنى عند بشر فارس، طبقا للإتجاه الرمزى : «فيه تلميح وإن الأمر المخالف أو المحال. وهو مجال أفاض فيه من بعد ذلك الكاتب الفرنسي ألبير كامى. وكذلك التلميح إلى حرج النفس، على أسلوب التشكيى فرانز كافكا. على أن عجب ماسينيون ينصب أساساً على قدرة بشر فارس على كتابة نص واحد بلغتين مختلفتين : الفرنسية والعربية، دون أن يشعر القارئ بأن «نصاً يترجم آخر» .

وتقودنا آراء ماسينيون - بداية - باتجاه ملحوظة أساسية، وهى أن امتلاك لغة ما، لا يتأتى إلا عبر تمثل تراث تلك اللغة من ناحية، ثم تمثل

واقعها من ناحية أخرى. وبالتالي، فإن امتلاك بشر فارس لناصية كل من الفرنسية والعربية، إنما يؤكد على أنه قد تمثل كلا من الثقافتين، بحيث أصبحت كل من الفرنسية والعربية، عاملا فاعلا داخل ذاكرته. واللغة ليست أداة تواصل فقط، لكنها واقع إجتماعي وثقافي بالأساس . لذلك، فإن معايشة بشر فارس لواقع اللغة الفرنسية ، النص الأول من هذا القرن، جعله منتجا فاعلا بداخلها، وليس مجرد مستخدم لها .

إن تلك الفاعلية لا تؤكدها نقاط الالتقاء والتشابه، بين بشر فارس ومعاصريه الفرنسيين، ولكنها تبدو بصورة أوضح في سبقه نهم على مستوى الموضوع أو على مستوى التعبير، مما يعني أنه تمثل واقع تلك الثقافة، لا مجرد تفاصيليها. ولنا أن نتساءل : هل هي مجرد مصادفة، أن يصدر بشر فارس مجموعة قصصيج بعنوان (سوء تفاهم) عام ١٩٤٢، ثم يشدر بعده ألبير كامي مسرحية بنفس الاسم عام ١٩٤٤ ؟ . إن المصادفة تنتفي هنا، لأن الإشكالية لا تتجسد عبر تشابه التعبير، لكنها تتمثل في الواقع الثقافي الذى أنتجه. ومصطلح سوء التفاهم، أو اللبس، إنما يطرح إشكالية عصر بأكمله، كان يبدو وكأنه يؤمن بالعقل وحده إيمانا مطلقا، لكنه بعد حربين كونيتين، أدرك أنه يواجه عالما لا معقوليا هنا لم تعد تعني الإنسان أو العالم، بقدر ما تعنى الصلة بينهما. إنه صلة مواجهة.. صدام الوعي الإنساني بالحائط الذى يضيق الخناق عليه.. وهنا، يبرز اللامعقول، كنتيجة لصدام الوعى نفسه، حيث أن هذا الصدام يحيل الوعى باتجاه استكشاف فناء رغابته.. أكثر من ذلك، يبدو اللامعقول هو هذا الصدام والانفصام المفاجئ.. انفصام لا يوجد في أحد

العناصر بعضها لبعض داخل الوعى. وهنا، يجب أن نفرق بين أن يكون العالم لا معقولا، وأن يكون منافيا للعقل، فاللامعقول،، كما يتصوره الوجوديون، هو «مواجهة الوعي بما يتنافى والعقل» .

لكننا يجب أن نطرح سؤالاً أساسياص بهذا الصدد : ما هي علاقة بشر فارس، بوعيه الشرقى، بكل ما يجرى على الجانب الآخر من المتوسط؟ .. ربما كانت الإجابة تكمن فى أننا لا يجب أن نغفل حقيقة أساسية، وهى أن شرائح الإنتلجنسيا فى مختلف البقاع، تجمع بينها طبيعة العصر، مثلما تفرق بينها طبيعة التراث. لذلك، قد تبدو الهموم الفكرية واحدة، فى كل بلدان العالم، لكن حين يتعلق الأمر بمحاولة الوصول إلى نتائج، فإن طبيعة التراث تفرض سطوتها على طريقة الحل. ومن هنا ندرك أن لا معقولية العالم، هي إشكالية ذات طابع ثقافي واحد، لكن تفسير هذه الإشكالية، أو محاولة حلها، إنما تفرضه طبيعة التراث الذى يتناولها. لذلك، فمن الطبيعى أن يجمع بين ألبير كامى وبشر فارس، ما يمكن أن نسميه بالتمرد الميتافيزيقى، الذى فرضته طبيعة العصر. لن، ما يميز بينهما هو محاولة الوصول إلى تفسير العالم، أو اتخاذ رد فعل بإزائه. فالبطل لدى كل منهما، هو بطل مأزوم ومعضل، لأنه يبحث عن السعادة عند كامي، وعن العدل عند بشر فارس. وبينما أبطال كامي ينغمسون في الواقع تماما، كى يرفضوه بعد ذلك، فإن شخصيات بشر فارس تبتعد عن الواقع أساساً، كي تحتمى بما وراءه. لذلك، قد تبدو النتائج واحدة، وهى أن التمرد لدى كل منهما هو تمرد ميتافيزيقى، إلا أن الوصول إلى هذه النتيجة، يستلزم المغايرة التى تفرضها طبيعة التراث .

• التمرد الميتافيزيقى بين كاليجولا وفدا

لكى نتحق من الفرضية السابقة، نقوم بعقد مقارنة بين «كاليجولا» من ناحية، «وفدا» بطل مسرحية (جبهة الغيب) من ناحية أخرى .

بداية، يختار بشر فارس تسمية البطل بإسم ذى دلالة رمزية، حين يدعوه (فدا) .. ومن خلال تلك التسمية، ندرك أننا بإزاء البطل (المخلص)، الذى سوف يفتدى البشر بنفسه، ليخلصهم من خطيئتهم. فما هي ؟. إنها خطيئة اليقين المطلق، والاستسلام لهذا اليقين، حيث يصبح (التواضع استرخاء)، كما يقرر البطل نفسه، وبذلك يبدو التسليم بالقدر محنة، كما يبدو فى رضوخه لمصيره المحتوم فى النهاية، وتنتج أزمة هذا البطل نفسه، حين يجد أن التضحية من أجل خلاص الآخرين، تواجه ـ بداية ـ بالجمود، ثم تنتهى بالنكران وها هو ، بعد أن يموت من أجل الآخرين. فإنهم يرفضون ويصرخ فيهم إمامهم : «بل نحمله إلى خيمته، فنحرفها تحت بصر الفجر». ثم يستطرد الإمام : « لا يستحق باطن الأرض، لأنه هزأ من وداعة سهلنا » .

وحين يتعلق الأمر بموقف الإنسان الذى يتعلق الأمر بموقف الإنسان الذى يجب أن يتخذه من لا معقولية العالم، فإن «فدا» يتحرك طبقا لتصور ألبير كامي، الذى يرى أن هناك سبيلين إلى ذلك : إما خنق الوعى أو لفظ الحياة. وهو حين يعجز عن خنق وعيه كى يتواءم مع الآخرين، فإنه يختار الطريق الأخرى. لذلك، فإنه يرفض الخلود الذى كان فى متناول يده، لا لشيء إلا لكى يلفظ الحياة، التى تترجم هذا الخلود، وبدلا من آن يلقى بحجر من فوق الجبل، ليدل الآخرين على وجوده، فإنه يلقى بجسده

ذاته، ليدلهم على إمكانية فنائه .

وكما يموت «كاليجولا» كنتيجة غير مباشرة لموت أخته وعشيقته (دروديلا)، فإن - «فدا» - بدوره - يموت نتيجة لموت حبيبته (هنا). ولعل في تلك التسمية أيضا إشارة رمزية، لطبيعة دورها في حياة «فدا» فالخلود بدون (الهناء) المرادف للسعادة، يغدو بلا معنى. ولذلك، يختار البطل فناءه، بعد أن امتلك بالفعل بذور خلوده. وهكذا، يكتشف «فدا» أن العالم - بما هو عليه غير مرضٍ، ويدرك - مثلما أدرك كاليجولا - «أن الناس يموتون، وهم غير سعداء». لذلك. فإنه يصل - بدوره - إلى تلك الحقيقة، ولكن بعد أن عثر على حقيقة أخرى، وهى أن الناس يعيشون أصلا وهم غير سعداء .

على أن أهم الملامح التى تجمع بين البطلين المأزومين، تكمن فى بحث كل منهما عن المطلق. «فكاليجولا» قد تملكته رغبه المطلق وألحت عليه، على الرغم من أنه يمتلك سلطة بلا حدود. لذلك، فإنه يتحول لكى يمارسها بحرية جارفة، مدفوعاً بقوة رفض مدمرة. لكنه أخيرا يدرك أنه قد ضل السبيل : «لم أسلك السبيل الذى كان ينبغى أن أسكله. إننى لا أصل إلى أى شيء. إن حريتى ليست بالحرية السليمة». وفدا - فى المقابل - يحاول أن يطبق على المطلق بكلتا يديه. فهناك حركة لا تقاوم، تجمع بينه وبين «كاليجولا»، بها يثور على الكون والموت، ويحاول من خلالها أن يتخطى اللامعقول والإحساس بالوعى الحر. وهنا، يجمع نوع من التمرد الميتافيزيقى فيما بينهما .

إن «كاليجولا» حين يحاول الحصول على القمر، فإنه يطلب

المستحيل، لأنه كان يطلب جزءا أساسياً، من التكوين المادى للسماء. على أن «فدا» حين يحاول الوصول إلى الخلود، فإنه كان يطلب المستحيل بدوره، والذى يمثل جزءا أساسيا لكن من التكوين الميتافيزيقى للسماء، الذى يمثله الخلود : «هناك فى جوف الحدبة مغارة غامضة، فى صلبها عشب أبيض.. من أكل منه وهو ندى تملى الحياة فى الأبد» .

إن «كاليجولا» حين حاول أن يكون الإنسان الوحيد الحر فى إمبراطوريته، فإنه كان يحطم كل من يقف فى طريقه، أما «فدا»، فلم يمتلك سلطة ما، سوى إرادته، فإنه لم يكن يواجه الآخرين بالقتل، مثل كاليجولا، لكن بالرفض. وحين يتهمه الإمام، الزعيم الروحى للآخرين، بأنه يتطاول على الآله، فإن «فدا» يرد : «بل أنطلق إلى ما يجاوز إرادتكم.. إنهم لا يسبغون النعم إلا على من يطاولهم». وهو بذلك ينتقل خطوة أبعد من «كاليجولا» فى تمرده، لأنه يواجه الآلهة نفسها، لا البشر، ويحكم عليهم بالموت ـ كآلهة ـ حيث يتساوى بهم فى الخلود .

ومن المنطقى أن نعد كلا من القمر والخلود، عند «كاليجولا» «وفدا»، مجرد رمزين. «كاليجولا» يطلب القمر لأن كل من حوله خداع وكذب، وهو يريد شيئا حقيقيا يمسك به. ولأن الشىء (الحقيقى) من وجهة نظره، فى عداد المستحيل، فإنه يطلب القمر تعبيرا عن تلك الإستحالة. أما «فدا» فإنه يطلب شيئا حقيقيا يساويه بالآلهة، تمثل فى الأبدية. وهو لا يطلب الأبدية لذاتها، فها هو يصرح لحبيبته : «أتخشين أن تشغلنى الأبدية عنك. هونى عليك لا أهواها، إنما أريد أن أروضها». وهو بذلك، يصبح كما يصفه تلميذه «هادئ» الذى «يطرح العدم، لينهض بعبء الكون» .

إن ما يحكم العالم الداخلى للبطلين، أن كلا منهما يقاوم قدره. والقدر يعنى أنه لا مفر من الكارثة، ولا أمل فى إشارة من الله. لذلك، فإننا مهما فعلنا، فنحن فى موقف المحكوم عليه، وأن القاعرة الأساسية التى يحكمنا بها القدر، أن الشقاء أمر مسلم به. والإمام حين يواجه «فدا» فإنه يحاول أن يصدمه بتلك الحقيقة: «الموت يحصى على الإنسان صحكاته. هذا الكون، ترتبه أسوار القدر». وفى المقابل، فإن «فدا» يدرك أن الحياة لا تأتى من الخارج»، لأن الحياة كامنة فى أعماقنا. وها هو يستمع لحبيبته (زينه)، وهى تواجهه بقوله: «ألا تميز بين حدة البصره من صفوه؟».

إن حدة البصر، التى ترمز إلى العقل الغريزى، تختلف كثيراً عن صفو البصر، الذى يشير إلى الحدس. وهذا هو ـ تحديدا ـ ما يميز بينه وبين «كاليجولا». إن كاليجولا يسعى إلى العالم عبرة حدة البصر، بينما «فدا» يحاول أن يرى العالم من خلال صفوه. لذلك، فإن «كاليجولا» حين يشعر بعبثية العالم ولا معقوليته، فإن «فدا» يدرك كم هو ضيق هذا العالم، فى مواجهة اتساع حدسه: «حياتى بين يدى، لكنهما لا تسعانها».

على أن هناك تشابها، يصل إلى درجة التطابق بين كل من «كاليجولا) «وفدا». وهذا التشابه قد يبدو شكليا، لكنه لا يمكن أن يكون مجانيا. لقد كان «لكاليجولا» عشيقتان! (كايزونيا) و(دروزيلا) الشابة. وبالمثل كان «لفدا» حبيبتين، تنطبق عليهما نفس الشروط الزمنية من حيث العمر: (زينة) و (هنا) الشابة. وبينما تموت العشيقة الشابة فى مسرحية (كاليجولا)، ويكون ذلك نذيرا «يكاليجولا» فى أن يبدأ

بتحطيم ذاته، فإنه فى مسرحية (جبهة الغيب) يتكرر نفس الوضع : تموت الحبيبة الشابة (هنا)، ويكون ذلك نذيراً فى أن يبدأ «فدا» بتحطيم نفسه، والتخلى عن فكرة الخلود .

إن هذا التشابه المركزى، يشير من طرف خفى إلى أن التكوين الثقافى لكل من ألبير كامى وبشر فارس ينبع من نفس المصدر، خصوصا حين ندرك أن أحدهما لم يطلع على نتاج الآخر. فقد نشرت (جبهة الغيب) للمرة الأولى عام ١٩٣٨، بينما انتهى ألبير كامى من (كاليجولا) فى نفس العام، على الرغم من أنها نشرت عام ١٩٤٥ . ولعل هذا التشابه لا يتأسس على المصادفة، بقدر ما يشى بمركزية الثقافة الواحدة، لدى كل منهما .

التفسير الميتافيزيقى للتاريخ

بين بشر فارس ورفاعة الطهطاوى

مائة عام ـ تقريبا ـ تفصل بين ميلاد بشر فارس ورفاعة الطهطاوى. كما يفصل بينهما اختلاف العقيدة، واختلاف الموقع الحضارى لكل من مصر والشام. لكن كل تلك الفواصل، الزمنية والجغرافية والحضارية والدينية تتلاشى، حين يتعلق الأمر بهذا (الآخر) الأوربى، الذى يشكل تاريخنا بأكمله سلسلة من الأفعال وردود الأفعال تجاهه. لقد كان موقف كل منهما من هذا الآخر، يشكل تجليا للاوعى الجمعى، خصوصا حين يمتلك المبادرة التاريخية، مثلما هو قائم الآن. مما يشير إلى ما يمكن أن نسميه بـ(وحدة العقلية الشرقية).

وبداية، نقرر أننا لن نستند على ما أورده طه

حسين ـ ضمنيا ـ في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر)، عن تصوره لمفهوم العقلية الشرقية والعقلية الغربية بالمعنى الثقافي. كما لن نتوقف عند تعبير كيبلنج : «الشرق شرق، والغرب غرب، ولن يلتقيا» .

لقد تعودنا من كل المحاولات السابقة، التي تدرس طبيعة الفروق بين العقليتين، أن يتم توصيف كل منهما باعتبار أن لكل عقلية طبيعة خاصة، وأن هذه الطبيعة تتميز بأنها نافية للطبيعة الأخرى ونحن نتحفظ على تلك النتائج، لأنها تأسست إما على سوء الفهم أو على سوء النية، كنتاج طبيعي للممارسات التاريخية والصدام الحضاري المستمر بين العقليتين. لذلك، فمن الطبيعي أن يتأسس توصيف كل عقلية للأخرى على منحى عنصري، يرسخ تفوق الذات على الآخر أو العكس .

ويبقى أن نحدد تصورنا الشخصي عن مفهوم العقلية، لا باعتبارها مجرد مكونات ثقافية، ولكن باعتبارها منظورا إنسانيا للعالم، ينتج عن اختيار المنهج العقلي، الذي يشكل فيما بعد المكونات الثقافية لتلك العقلية. لذلك فإن المنهج من وجهة نظرنا، هو الذي يشكل طبيعة العقلية، وليس مجرد نتاج لها. كما أن العقلية تصبح تجليا للمنهج، دون أن تكون سببا له .

هناك منظوران أساسيان يحكمان العقل الإنساني، ويشكلان وعيه بالعالم، وهما : المنهج الاستدلالي، الذي يبدأ من الكلي وينتهي بالجزئي، والمنهج الاستقرائي، الذي يبتدئ بالجزئي، ثم ينتهي بالكلي. إن انعكاس الترتيب في العلاقات داخل المنهجين، لا يؤدي إلى مجرد تغير شكلي في زاوية النظر إلى العالم، لكنه يؤدي ـ بالضرورة ـ إلى تغيير في

علاقات العالم ذاته. فالمنهج الأول يبتدئ من وجود علة للكون، تبحث عن فيوضها داخل العالم. بينما المنهج الثانى يبتدئ بالألم ذاته، وقد لا ينتهى به الأمر إلى العلة ذاتها، التى يبحثها المنهج الأول. ومن الطبيعى، أن تؤدى الممارسة التاريخية إلى أن يصبح المنهج الاستدلالى قرينا لليين، وأن يصبح المنهج الاستقرائى مرادفا للشك .

وإذا كان رفاعة قد أبدى إعجابه الشديد، بتجليات المذهب الاستقرائى فى المجتمع الفرنسى، فإنه - فى المقابل - قد أكد على ولائه المطلق للمذهب الاستدلالى، الذى ينمو بالعقل باتجاه اليقين. كذلك، فإن بشر فارس، رغم تمرد بطل مسرحية «جبهة الغيب» على اليقين المطلق، ينتمى بدوره إلى ذلك اليقين، ولكن على مستوى اللاوعى. ونحن نتصور أن البنية العميقة للشخصية، التى يمثلها اللاوعى، أصدق تعبيرا من البنية السطحية، التى يشكلها الوعى. إن هناك كثيرا من الأقنعة التى يمكن أن يتخفى خلفها الوعى، ثقافية وإجتماعية وتراثية وعملية، وقد تتمكن تلك الأقنعة من تزييفه، أو تعديل اتجاهه وفى المقابل، فإن الوعى الباطن غير قابل للتزييف، لأنه - فى النهاية - يبدو لنا بلا أقنعة، حيث ردود الأفعال تمتلك براءة الفطرة الذاتية .

وبينما يجابهنا (فدا) بطل مسرحية (جبهة الغيب) بتمرده الميتافيزيقى، الذى يمثل قناعا ثقافيا، (فرانكفونيا) على وجه التحديد، فإن شخصيات مسرحية (مفرق الطريق)، لا يستطيعون المضى فى تمردهم الميتافيزيقى إلى النهاية، فتبدو تلك الشخصيات وكأنها رهينة لفكرة القضاء والقدر، التى تنفى عنها مبدأ (الحرية) كما يعتقد

الوجوديون، ومبدأ (العدل) كما يقرر المعتزلة .

على أننا حين نحاول العثور على إحدى (سقطات) اللاوعى، ليس بالمعنى الأخلاقى وإنما بالمفهوم النفسى، كى نعاين منها منطقة اللاشعور عند بشر فارس، ومن ثم نلقى نظرة على وعيه الباطن، فإننا سوف نجد بغيتنا فى «قصة أمة»، إحدى قصص مجموعة (سوء تفاهم) .

فى «قصة أمة»، تبعث رسامة فرنسية برسالة إلى صديقها، من حيث كانت تقيم بإحدى القرى الفرنسية، تحت الاحتلال الألمانى بعد غزو باريس، فى بداية الحرب العالمية الثانية، وفى تلك الرسالة تعرض الرسامة لأزمة الأمة الفرنسية : تشخصها، ثم تعرض للعلاج بشكل ضمنى، يفهم من التشخيص. فتقول : «نحن قوم تركوا قراءة الإنجيل، ولم ينهض فيهم من يعوضهم عن هذا الكتاب. إننا نكره الأنبياء، لأننا ارتطمنا فى مواحل الأرض.. إنما عدة الكفاح الضمير» .

فوق سطح تلك الكلمات، تطفو البنية العقلية العميقة، لتطغى على كل الأقنعة الواعية، التى تحاول العقلية الشرقية ذات المنهج الاستدلالى، التخفى خلفها. ومن الطبيعى أن ندرك أننا لسنا بإزاء عقلية فرنسية، ولكننا بإزاء محاولة لاستنطاق تلك العقلية، من خلال وضع الكلمات داخل فمها. ومن الطبيعى -أيضا- أن نستنتج أنه لم توجد فنانة فرنسية، تفسر هزيمة فرنسا فى الحرب العالمية الثانية، بنفس تفسير العقلية الشرقية لهزيمة ١٩٦٧، حيث إن أهم سمات تلك العقلية، الاستناد إلى مبدأ (الرد الميتافيزيقى) للتاريخ، على غرار (الرد المادى) للتاريخ فى الماركسية. وهذا المبدأ يتأسس بدوره عبر مجموعة من الآليات : تفسير

الجزئى بالكلى. والواقع بما وراءه، والهروب من التساؤل باتجاه اليقين. وينتج عن هذه الآليات، أن يكون البديل ـ دائما ـ لانهيار البناء الوطنى، هو الالتجاء إلى البناء المعتقدى، وكلما كان الانهيار بالغا، كان الانتماء للاتجاه البديل متطرفا. لذلك، يصبح من الأهمية أن نتساءل، بإزاء هذا التفسير الغيبى للهزيمة الفرنسية : إذا كانت تلك الهزيمة ناتجة عن كراهية الأنبياء والاستغناء عن الكتاب المقدس، فبم انتصر النازيون إذن؟ فهل كانوا يقرءون الإنجيل، ويوقرون الأنبياء ؟!!

إن الالتجاء إلى مبدأ الرد الميتافيزيقى، فى حالات الانهيار الوطنى أو الانحطاط الحضارى، إنما هو نوع من تعذيب الذات الجمعية، تكفيرا عن أخطائها التاريخية، خصوصا حين تكون تلك الأخطاء وليدة صدمة مباغتة، تنتج عنها هزيمة غير مبررة. هنا، تستدعى العقلية الشرقية، الوظيفة التعليلية للميتافيزيقا، كى تفسر بها هزيمتها، وكأننا بإزاء أسطورة، ولسنا بإزاء واقع.

على أنه من المدهش أننا لا نجد بها تشابها، مع ردود أفعال رفاعة الطهطاوى بإزاء الآخر الأوروبى، لكننا نجد شيئاً أقرب إلى التطابق. مما يؤكد أن ما يجمع بين بشر فارس وورعه، إنما هو رباط آخر يتجاوز الزمن، ويتجاوز أيضا مفاجأة المصادفة. إنه (الرد الميتافيزيقى)، الذى لا يرتد إلى الماضى وحده، وإنما يمتد فى الحاضر أيضا .

ونحن نتصور أن محاولة استنطاق ـ أو إنطاق ـ شخصية الرسامة الفرنسية، وإخضاعها لآليات الرد الميتافيزقى، فى محاولة لتفسير التاريخ، فإنها لا تتم بشكل مجانى، ولكنه موظف عبر لا وعى الذات

الجمعية. إن تلك الرسامة، على المستوى الرمزى، إنما تشير إلى الآخر الذى يقف فى مواجهة الذات . ولأننا - فى الوقت الحاضر - أصبحنا ندين لهذا الآخر بالصدمة الحضارية، التى أفقدتنا قدرا من توازننا النفسى تجاهه، وجعلتنا مستهلكين لثقافته، لا أنداد لها، لذلك فإننا جميعا - مسلمين ومسحيين - سوف نرتد إلى قوقعة التراث، كى نحتمى بالماضى. وعبر هذا الارتداد، فإن هزيمة منهج الآخر، والتى تتمثل فى «قصة أمة»، إنما هى بالضرورة إعلاء من شأن منهج الذات. وبمعنى آخر، فإن الذات تعلى من شأن المطلق على حساب هزيمة العقل، كما تؤكد على اليقين مقابل نفى الشك .

ولأن بشر فارس عقلانى، على مستوى البنية السطحية للوعى، فإن لاوعيه هو الذى يفرز موقفه من الآخر، لا من خلال موضوع عقلانى يسهل دحضه، وإنما عبر قصة رمزية تعتمد على الإشارة لا التصريح. وهذا ما حدث تحديدا لرفاعة، حين حاول أن يفرز موقفه من الغرب، عبر قصة رمزية أخرى، كى يتحايل على ضراوة وعيه اليقظ .

وبداية، فإننا نجد فى قصة الرسامة الفرنسية، خاصة فى عبارة «إننا نكره الأنبياء»، نوعا من المساندة لنظرية (التفضيل المكانى) عند رفاعة، الذى يرى أن «أفضل القارات هى آسيا، لأنها مهد الإسلام، ومهبط الأديان السماوية، ومنشأ الأنبياء والمرسلين». أما أوروبا، التى تمثل الحضور المكانى للآخر، فتأتى ثالثة القارات بعد آسيا وأفريقيا، حيث لا يشرفها من وجهة نظر رفاعة «إلا وجود الإمام الأعظم، سلطان المسلمين فيها» !! ويقصد بذلك طبعاً السلطان العثمانى .

ولأن رفاعة يمتاز عن معاصريه، بأن له نوازع عقلية صرفة، تؤرق نوازعه الميتافيزيقية، فإنه ـ رغم الصدمة الحضارية ـ لم يستطيع أن يتخذ موقف الرفض السافر من الآخر. لذلك، فقد صاغ رفضه من خلال حكاية رمزية أخرى، تشبه حكاية الرسامة الفرنسية عند بشر فارس. لكنها، هذه المرة، حكاية عبد العال أغا الإنكشارية .

من الثابت تاريخيا أن الإمبراطورية العثمانية، قد فرضت على الأسر المسيحية في شرق أوروبا، ضريبة سميت بـ(ضريبة الدبشرمة). وهي تقضي بأن تسلم كل أسرة مسيحية أحد أبنائها الذكور إلى السلطان، لضمان ولاء تلك الأسرة. ولكي تظل الرابطة قائمة بين الابن والأسرة، لم يكن يفرض عليه اعتناق الإسلام، بل كان يترك على دينه. ثم تتم تربيته عسكريا، ليلتحق بجنود الإنكشارية، الذين كانوا يمثلون في البداية الحرس السلطاني. ولكي يضمن السلطان ولاء حرسه، لم يكن يسمح لأفراده بالزواج، حتي لا تؤثر علاقات المصاهرة على علاقة الولاء للسطان. وفي مراحل متأخرة، وبعد أن سمح لهم بالزواج، فإنهم كانوا يشهرون إسلامهم، كي يتمكنوا من مصاهرة الأرستقراطية المسلمة. كما أنهم يفعلون ذلك، لإسقاط مختلف أشكال الجزية عن أسرهم. وبالتالي، فإن إسلام جنود الإنكشارية، في معظم الأحوال كان صوريا ـ وعبد العال كان أحد هؤلاء الإنكشارية، فماذا قال عنه رفاعة، في كتاب «تخليص الإبريز» ؟

يذكر رفاعة في كتابه، أن عبد العال قد هاجر من مصر إلى فرنسا، مع عودة الحملة الفرنسية، بعد أن «تنصر، بسبب الزواج من نصرانية، ومات بعد قليل». ومن خلال هذا المدخل لحكاية عبد العال، ندرك أن

رفاعة بدأ يحس ـ إلى جانب الصدمة الحضارية ـ بصدمة أخرى، ونتيجة لانهزام الذات أمام الآخر ، من خلال قدس أقداسها : الدين. فكيف تعيد الذات اتزانها المفقود أمام سطوة الآخر؟. هنا ، يبدأ رفاعة فى تحويل الواقعة بأكملها إلى حكاية رمزية ، من خلال تعديل إتجاه النهاية. لذا ، فإن رفاعة يستطرد : «يقال أنه سمع عند موته يقول : أجرنى يا رسول الله. ولعله ختم بخير ، وعاد إلى الإسلام» .

ومن الطبيعى أن الحكاية الرمزية عادة ما تنسج حول شخصية (مصطنعة كالرسامة عند بشر فارس) ، أو مجهولة (مثل دبشليم الملك) ، أما إذا صارت معلومة (كما فى حالة عبد العال) ، فإنها تتبنى ـ لغويا ـ صيغة المبنى للمجهول (يُقال ـ سمع عنه) ، حيث تلعب تلك الصيغة اللغوية دورا هاما فى تحويل الواقع لكى يقترب من تجريد الرمز ، ثم تأتى صيغة التمنى (لعله) ، كنتيجة للصراع المحتدم داخل عقلية رفاعة بين منطق العقل والمنطق الوجدانى ، كى يرجح من خلالها تراجع المنطق الأول لحساب المنطق الثانى .

إن رصد جوانب الاتفاق والاختلاف بين بطلى الحكايتين، عند كل من بشر فارس ورفاعه الطهطاوى، يصبح ضروريا لإلقاء الضوء على ميكانيزم العقلية المشتركة ، حين يحتدم الصراع بين الذات والآخر :

عبد العال :

ـ تعبير عن الذات .

ـ شخصية واقعية .

ـ الانحراف عن الذات ثم العودة .

ـ الخطاب اللغوى مبني للمجهول .

- الابتداء باليقين والانتهاء به .

- الالتجاء فى النهاية إلى النبى .

- تجسيد لفكرة (الرد الميتافيزيقى) .

الرسامة :

- تعبير عن الآخر .

- شخصية متخيلة .

- الانحراف عن الآخر باتجاه الذات .

- الخطاب اللغوى مبنى للمعلوم .

- الابتداء بالشك والانتهاء باليقين .

- الالتجاء فى النهاية إلى الأنبياء .

- تجسيد لفكرة (الرد الميتافيزيقى) .

إن فى تشابه عناصر الحكايتين عند بشر فارس ورفاعة، ثم فى اتفاقهما على صيغة مضمرة عند الثانى ومعلنة عند الأول، على رفض الآراء التى تقرر أن الحضارة فى المجتمعات المتقدمة تقوم مقام الدين فى المجتمعات المتخلفة، إنما تعبير عن أزمة الصراع بين ثقافتى الوافد والموروث، بشكل أو بآخر. ولئن كانت المرتكزات العقلية لدى كل منهما، تميل بهما باتجاه البناء العقلى المحكم لثقافة الوافد، فإن العاطفة التاريخية تحيل كل منهما إلى ثقافة الموروث. وهكذا، تسود عندهما ظاهرة التفسير الميتافيزيقى للتاريخ، التى تتجلى الآن - وبشدة - ضمن الخطاب السياسى والإجتماعى والثقافى السائد. وكأن العقلية الشرقية، من خلال المنهج الاستدلالى، تتفنن فى إعادة إنتاج أزماتها عبر التاريخ .

ملاحق

- قصيدتان - بشر فارس
- رجل - قصة لبشر فارس
- مفرق الطرق - نص مسرحية لبشر فارس
- آراء النقاد فى بشر فارس
- مسرح بشر فارس بين الحيرة واليقين- د. يوسف مراد
- مسرحية «جبهة الغيب» - د. محمد غنيمى هلال.

« إلــى زائــرة »

قصيدة رمزية بشر فارس

يذكر وديع فلسطين أن بشر فارس قد أثار معركة أدبية واسعة، بقصيدته «إلى زائرة». وقد نشرت هذه القصيدة في عدد مايو ١٩٤٤ من مجلة المقتطف. وقد تبارى في تفسير تلك القصيدة، أدباء من مصر وسوريا ولبنان. فالمعجبون بالشعر الرمزى، مثل صلاح الأسير، قالوا إنها من أجود قصائد بشر فارس. عدنان الذهبى بأنها قصة لقاء بين حبيبين افترقا سنوات طوالا. فلما جاءت الصبية تزور حبيبها، كانت قد أصبحت عجوزاً محطمة. ومع ذلك اكتمل اللقاء، رغم الوساوس والهواجس». وفي المقابل، فإن زكى طليمات ـ وهو صديق شخصى لبشر فارس ـ يقول: «آثر الشاعر نهج التلويح والإيماء، لا نهج الإفصاح التبيين، فهو يوحى ويقلل الكلام، فلا يهذب بالتعبير إلى أقصى مداه، وغرضه أن يمنح القارئ لذة تنبه الفكرة، وترهف الحس لأجل استخراج المعنى، فيصبح القارئ شريكا للشاعر في النظم». كما يذكر وديع فلسطين أن الشيخ عبد الله العلايلى قد تناول القصيدة لغرض أنبل قصداً وأكبر غاية. ثم يقوم بتفسير ألفاظ القصيدة ومعانيها، فيختم كلامه بقوله: «هذه هي القطعة في معناها كله، وهو كما ترى حلو أنيق وبارع شيق ومبتكر»:

لو كنت ناصعة الجبين..

هيهات تنفضنى الزيارة

ما روعة اللفظ المبين؟

السحر من وحى العباره

ظل على وهج الحنين

رسمته معجزة الإشارة

خط تساقط كالحزين

أرخى على العزم انكساره

ماذا بوجد المحصنين ؟

صوت يشج خلف الستاره

غيبت فى العجب الدفين

معنى براعته البكاره

درا يفوت الناظمين

ونهضت تهدينى بحاره

خطوات وسواس رزين

وهب تعميه الطهاره

البحر السابع عشر

خرجت وفي صدري صوت يحز [1] :
نوح قيثار مغتربِ
سلسل الوجد بالطربِ
حبس الأمس في وترِ
جُنّ من جَسٍّ مدكرِ
سلسل الوجدَ بالطرب
نفض نوبات منجذب
شغل العجز بالسفر
علق القلب بالخطر
حبس الأمس في وتر
وارد هب كالشرر
من أساطير كالشهبِ
رقصت في دجى الحقب
جن من جس مذكر
وتر رق للحسر
وانصباب الهوى اللجب
في شرايين ملتهب
نوح قيثار مغترب

القاهرة، يناير ١٩٤٠

(١) هذه القصيدة تجري على بحر وضعه المؤلف . أجزاؤه فاعلاتن، مفاعلتن، مرتين .

رجـــل

قصة : بشر فارس

تقـــديم

إن إختيارنا لهذه القصة ليس بريئا، فهى ليست مجرد عينة انتقائية دالة، فيما يتعلق بكتابات بشر فارس، لكنها قصة محورية عبر فكرة، بل إنها المركز الذى تدور من حوله كل إبداعاته فى الشعر والمسرح والقصة. فهى، على مستوى الأجناس الأدبية، تجمع بين الحس الملحمي الذى هو أساس الحكى، والحس الدرامى الذى يتأسس على التناقض والصراع. وهى - وإن كانت قصة - إلا إنها فيما بعد ستتحول إلى مسرحية، ويكون إسمها «جبهة الغيب». والقصة، على مستوى المكونات الثقافية، تعبر عن سمة أساسية لدى بشر فارس، ألا وهى المزج بين العقلية الشرقية، التى تعشق المطلق، وتبحث فى الماوراء، وتنزه فكرة الألوهية، وبين العقلية الغربية، التى تمجد الإنسان، ولا تقنع بالمجهول أو الغيبى، وترتفع بالإنسان إلى درجة الألوهية، أو تهبط بالآلهة إلى مرتبة البشر .

وقد نشرت القصة - لأول مرة - على صفحات مجلة «المقتطف»، فى عدد فبراير ١٩٤٢، بتصدير من المحرر، وتعليق من الأستاذ زكى طليمات.

ع . م

- ١ -

يسر المقتطف أن تقدم إلى قرائها هذه التحفة الأدبية الخالصة. وهى قصة من قلم الدكتور بشر فارس صاحب مسرحية «مفرق الطريق». وهذه القصة من مجموعة قصص تخرج بعد أيام قلائل فى مصر بعنوان «سوء تفاهم» (مطبعة المعارف ومكتبتها)، وقد رغبنا إلى المؤلف أن يخص المقتطف بباكورة من المجموعة .

وهذه القصة وأخواتها قد تحير القارئ أحيانا كما حيرته «مفرق الطريق» وذلك لطرافه الموضوعات وجدة المعالجة. ولهذا يحس بنا أن ننقل إلى القراء زبدة حديث سمح به المؤلف إلى زميلتنا «المكشوف» البيروتية (العدد ٣٣٢ - ٢٤ أكتوبر ١٩٤١) قال الدكتور بشر فيما قال:

« القصة عندى حنية تنتزع من صدر الحياة لا قطعة من الحياة كما يرى القصاصون غالباً. يجب أن تكون كبرق يلتوى فى سماء مغبرة. السماء المغبرة هى الحياة الجياشة وهى طلسم من حيث دفائنها ومن حيث أسرارها. فالقصاص هو الذى يستطيع أن يطلع فى لفتة على سر من هذه الأسرار أو دفينة من هذه الدفائن فيدونها. ويجب أن تنطوى القصة عل شاعرية فى الأداء اللفظى وفى التصوير على الخصوص، وعلى عمق فى تحسس الحقائق النفسانية بمعالجة بسيطة جداً قائمة على حادث تافه، على كلمة عابرة، على شعور يختلج، مع اجتناب التحليل المنطقى أو العلمى. ولا أكتمك أن طائفة من الكتاب الأجانب الذين تخرجنا عليهم وحاولنا النسج على منوال قصصهم أضروا بنا كثيراً من حيث توجيهنا للتحليل.. (يريد صاحب الحديث القصاصين الفرنسيين).

«ومدار الإنشاء الرفيع أن يجعل المنشئ القارئ يشاطره فنه. ولن يشاطره إلا إذا مر بالتجربة فقد قبض عليها القارئ وتفهمها وتذوقها. وهذه هى نفضة القارئ التى تعقب نفضة المنشئ».

وهنا زاد كاتب الحديث: «وصارحنى الدكتور بشر أنه لا يكتب لمن يريد أن يقرأ فى سبيل التسلية العابرة، أو ساعة يعصيه النعاس، إنما يكتب لمن يحب أن يشاركه فنه ولا يخشى أن يعمل فكره... «القصة ليست للتسلية. يجب أن تثير القارئ». وهو يرى أن القصة لا تحتاج إلى

حبكة، بل يجب أن تكون كالرسم الحديث.. يجب أن تكون القصة جسات فى لوح الحياة الجارية. وإذ كان على القصصى أن يكون إنساقاً قبل كل شيء فمن حقه أن يعطف على البشرية المتألمة وأن يغمز بعيوب المدنية، كل ذلك فى دوران أدبى فني.. ويستطيع المنشئ أن ينصرف فى بطن القصة إلى التأمل، على أن يكون تأمله طريفاً. وهو يستطيع أن يعطي ما يشاء على أن يكون مخلصاً. ذلك مجمل رأى الدكتور بشر صاحب الشخصيتين إذ هو أديب منصرف إلى الأدب الخالص وعالم انقطع إلى العلم المحض. وهو يخرج لنا اليوم مجموعة روائع لا نشك فى أنها ستحدث ما تحدث على نمط ما سبقها من تآليف هذا الكاتب القوى.

وقد سألنا صديقنا الدكتور بشر : ما وراء عنوان قصصك؟ فذكرنا بجملة وردت فى «مفرق الطريق» على لستم «هو» يقولها للبطلة «سميرة» والجملة :«علمتنى اليوم أن الحياة مجموعة سوء تفاهم».

(المحرر)

- ٢ -

لماذا يحاول الإنسان دائماً أن يستوضح الغامض ويهتك أستار المجهول؟

ولماذا، وقد تطاول فى محاولته على طرق أبواب ما وراء الطبيعة ثم باء بالفشل، يعاود محاولته من جديد ؟؟

ولماذا يفشل؟؟ وهل هناك علاقة بين فشله وبين العناصر التى ركبتها الطبيعة فيه، وبين وسائله فى محاولته وجهاده ؟؟

بعض من أسئلة تثيرها هذه القصة الطريفة الممتعة، ولا تبخل عليها بجواب !!

استكناه الغامض والمجهول مما يحيط بنا، ثم فشلنا فى تحقيق ذلك إذا

قذف بنا الطموح إلى استجلاء ما هو خارج عن محيطنا الأرضى وعالق بالسماء، هما المحور الذى تدور عليه تلك القصة، كما دارت عليه، ومن غير نهاية، روائع من الشعر والمسرحيات والقصص، منذ أن اتخذ الذهن الإنسانى الأدب وسيلة للتعبير عما يختلج بالنفس ويستبد بالخاطر، وهما من باعث المآسى الذهنية التى أنشأت الطروس منها نفائس الأدب وطرائف الأبحاث الفلسفية. خلق الإنسان، ما أعجبه !!

طموح لا يتطامن، وتطلع لا يهدأ إلى المعرفة، وتوثب لا ينى عن إجابة نداء الغامض المجهول، ثم قصور فى عناصر الذهن وروابط القلب، ووهن فى أعضاء الجسم وعجز فى الوسائل، نقيضان عجيبان، بل ضرتان أبداً فى نزاع، فكأنما قضى على الإنسان أن تبقى قدماه راسختين فى الأرض ورأسه مشرئباً إلى السماء فى تشوف لا ينقضى. هو يريد التحليق ولا يستطيع ذلك، ويهم بهتك الحجاب ولا يدركه، فإذا دفعه طموحه إلى التحليق والخروج عن محيطه الأرضى، فالخيبة والعذاب له بالمرصاد. وخيبته مما ركب فيه، وعذابه مما جبلت عليه نفسه : المتأله يقتله بشر، والمتعاظم المتعالى تفتك به ذبابة أو تزل به قدم فيهوى !

عقدة العقد وأحجية الأحاجى . . .

صاغ منها (بشر فارس) قصة، وأيما قصة، جرى فيها قلمه مبتدعاً لا متبعاً، وفى سياقه محكمة وأسلوب مترع باللمعات الفنية والإشراقات الذهنية، فياض بالطبع القوى المنفعل .

وإن القصة لتنتهى، وإن الكتاب ليطوى، وتبقى العقدة قائمة من غير حل، تراود الخاطر وقد تستبد به وتدفعه إلى متاهات لا حد لها .

زكى طليمات

رجـــل !

في زاوية من زوايا الأرض جبل طال طول تمنى الفقير وسأم الغنى. جبل اشتد اشتداد شهر الصوم على المتكلفين، والناس يحذقون التكلف لأن الفطرة سلامة .

جبل هب شامخاً أملس جرداً : رمح ركزه رب أعياه خلق لا ينزجرون .

كان الجبل سيد أهل الزاوية : يستقبل أعينهم كل صباح فيحد من مرماها، ويعكس عليهم شعاع الشمس فيشترك في اللفح، ويصد عنهم الزعازع فيهدئ ليلهم : مصدر طمأنينة وصاحب غلبة .

كان أهل الزاوية لا يرفعون الأبصار إلى الجبل إلا وأكفهم مفروشة فوق حواجبهم. وإن تجرأ الطرف وانفسح، فعلى سبيل اللمح : كان الجبل يمزق عزم العيم. ولولا هذا الجبل الشامخ الأملس الجرد ما كان أهل الزاوية على تلك الحال من الدعة والرقة.. لابد للناس من شيء يهددهم بالسحق، من شيء متماسك مع تطاول حتى تلين أنفسهم .

كان الجبل مصدر طمأنينة وصاحب غلبة .

وكان الشغل الأكال للأذهان : على رأس الجبل بيت منقور، نقره شيء مجنح هوى من ناحية السماء ثم بذر فيه حب عشب أبيض، قصير الورق، من أكل منه وهو ندى في منبته ظفر بالحياة الأبدية.. السماء

تستهوى الخلق أبداً، وتارة تغويهم، السماء جزء من الكون، والكَون بهرج .

والطريق إلى ذلك البيت المنقور وعر، معضل. والتصعيد فيه خدعة من خدع الموت. ولم يقو على بلوغ البعيت من أهل الزاوية سوى اثنين. وقد عاد أحدهما كسيحا من الإعياء.. هل يقدر الزائل على اعتناق الدائم ؟ وعاد الآخر مكفوفاً.. آه من الشمس تقتل من حيث تحيي : وهجها ينير ويعمى : أضاءت البيت المنقور أى إضاءة حتي إنها أطفأت العين .

عاد الكسيح والمكفوف وبين أيديهما الأبد. ولم يدر أحد من أهل الزاوية أيسخران من الموت أم الموت يسخر منها ؟

ـ «يا رجل لا تصعد الجبل.»

ـ «أنا مصعد فيه يا قوم.»

ـ «أتبتغى الأبدية وأنت بشر ؟ أتخرج على سنة الكون ؟ كل ما فيه مقدر : الجفاف يترقب النبات، والليل راصد للشمس، والموت يحصى على الإنسان أنفاسه.» .

ـ «الكون مبذول لنا، ولسنا بمدفوعين إلى الكون يعبث بنا ويتحكم فى أرضنا. الكون مبذول لنا، فليسخر قيوده للعبيد، لمن يطوح حاجبه. هذا الجبل يكسر طرفي، وأنا أريد أن أحدق إليه وأقول له : الآن لا أسارقك النظر ولا أخشى لمسك وخطفك، لأن سرك فى عروقى أبثه، أنا أفضلك وأبهرك، لأنك صاحب السر، وأما أنا فمختلسه. أنت قبضت على المستحيل وهولت به علينا، وأنا أجعله برجولتى ممكنا.» ـ «ولكن الكسح والمكفوف، ألا تتعظ بهما ؟» فيتزود، فينساب سحر مستتر تحت

الجفنين فيغلبهما ويطبقهما، ثم تقبل صاحبة من صواحبك فتصيح : ما أجمل الروضة، فينزعج السحر، ويفر من تحت الجفنين، فينفرجات، فترى عينك ما تراه عين صاحبتك : تلمس حواسك الأشياء، فتصحو، فتبطل الخلوة بالوهم الخاطر.. الحب والجمال كالبريق فى الياقوت الأصفر الرقيق : ماء رعاش فى تعاريج الجوهرة، فوق الوصف ودون اللمس.. الحب والجمال وماء الجواهر لا تفعل فعلها إلا إذا رفت وراء حجاب شفاف.... يا حبيبتى» .

دنا الرجل من الفتاة التى برزت من بين الصفوف، فارفض القوم. فقالت الفتاة :

« لا تذهب إلى البيت المنقور » .

ضمها الرجل إليه :

« اليوم أناديك : يا حبيبتى ! لأنى منصرف عنك. لحظة ينشرم اللحم من اللحم يحسن بالألفاظ أن تنفح دما. وهل يفور الدم غير الألفاظ القدسية ؟ ».

فك الرجل الفتاة من الضمة :

« وما أحرانى الآن بأن أناديك : يا حبيبتى ! إنى بباب المعبد. سأدخله فى الوقت الذى أختاره، سأدخل معبد الزمان المنزه عن خطر الإنفصال، فأختطف من دعائمه حقيقة حرفين متلاحمين : الحاد والباء، لأن الحب نفس متصل. اليوم لى الحق أن ألفظ الحرفين لأنى قريب الاتحاد بالقوة الراسخة.. آه ! يضحكنى البشرحين يخرجون حروفاً وضعت لغير حلقهم. البشر إلى الزوال، والحب حابس العابر فى المقيم، حابس الزمن

الدائر فى دقة قلب» .

قالت الفتاة التى برزت من بين الصفوف :

« لا تذهب إلى البيت المنقور» .

فتدفق الرجل :

«أتخشين أن تشغلنى الأبدية عنك. لا أهواها ولا أشتهيها، إنما أريد أن أذلها .. أنت تغارين منها لأنك تحسين ما تكون هبتها لى. ستهب لى سرها، ويشق عليك أن ينافس سرك الذائع فى صدرى سر آخر، ثم تحسين أن الأبدية شيء يماثلك، شيء يمنح السعاده .

ثم جعل الرجل يقطر كلامه :

«لا تغارى يا حبيبتى. سأجعل الأبدية سلماً إليك. فأجلس إزاءك نداً إلى ند أنت امرأة تبسط الدنيا لحبيبها فيسع الأشياء كلها ولا يسعه شيء، رجل قد نزع قدمه من ورطه الأرض.... كفى عن منعى » .

همهمت الفتاة :

« يا حبيبى، لا تذهب إلى البيت المنقور » .

وذات يوم لم يسقط حجر. فندد القوم بالرجل ثم سبوه.. لم يحاول التفوق عليهم ثم يكبو ؟

وفى الليل حلم المكفوف أنه رسام والكسيح أنه رقاص... الشماتة فنانة !

ثم مرضت فتاة .

وذات صباح هبط الرجل على القوم سالما. فالتف القوم حوله:

ـ« أنت؟ حى؟ هل أكلت من العشب؟ »

ـ« عنى ! الطريق ! »

ـ« ولم أمسكت عن إلقاء الحجر ؟ »

ـ« إلى من ألقي بالحجر ؟ لا ترقبوا الشي من عل، نقبوا في جوف الأرض، يا بشر ! عنى ! الطريق ! »

دخل الرجل بيت الفتاة التي برزت من بين الصفوف ثم مرضت .

والفتاة لم تكن في البيت : قتلها الحجر الذى لم يسقط .

خرج الرجل إلى الجبل، ورقى فيه يقصد إلى البيت المنقور يحاسبه .

ولما كان صباح سقط الرجل من الجبل ميتاً . . . قتل الرب نفسه والذى قتله بشر .

شتورة (لبنان) ، أكتوبر ١٩٤١

مفرق الطريق

مسرحية : بشر فارس

تقديم : لوى ماسينيون

ترجمة : أحمد عثمان

كانت للنجاحات العديدة التى رافقت عروض مسرحية : «مفرق الطريق» لبشر فارس فى فرنسا، النمسا، ألمانيا، وقبلها فى مصر : صيف ١٩٣٨، الدافع وراء إصدار الطبعة الفرنسية منها، فى العام ١٩٥٤، تتصدرها مقدمة قصيرة بقلم المستشرق الفرنسى الشهير / لوى ماسينيوس، هذا نصها :

- فى القاهرة، اختار بشر فارس المرور من البحث النقدى الثقافى إلى المسرح، إلى حد ما يتشابه مع ما نعيشه، هنا، فى باريس كما هو حال الفيلسوف جابرييل مارسيل Gaprielle Marcel الذى نبغ عندما كتب النتاجات الدرامية بكل صراحة. وظهور مسرحيته : «مفرق الطريق»، فى العام ١٩٣٨، لم تنشر، مع مراعاة الفارق، تفاعلات العقد النفسانية نفسها التى أثارها الكاتب فى المجلة الميتافيزيقية وسط الشباب الذين شاهدوها .

ليس هذا لأن الجمهور المثقف فى القاهرة وافق على تحليل الأحداث فى، تأن وصبر فرنسيين فى مقابل اللغة العربية، إذا استدعينا، منذ البداية، ضرب من البرآعة فى التلميح الخاطف السلس، وتكثيف الأفكار داخل الأشكال البراقة، شبه المؤلمة، التى تومض هنا وهناك .

نراها فى الشكل : «مضئ - معتم، حيث يعشق بشر فارس تغيير ترتيب الكلمات، والمفارقة فى هذا البلد إذ لا يوجد ظل آخر تحت الشمس سوى المنخل الخفيف المنبثق من طمى النيل. وأيضاً، فى العمق، حيث يكمن التلميح اللجوج غير المعلن من العبث، وهذا عندما نتحدث عن كامى أو القلق عندما نتحدث عن القلق عند كافكا : تحديداً قبل المناظرة الجدلية التي وقعت بين أندريه جيد وطه حسين، فى العام ١٩٤٦، التى فند فيها الأول الفكر العربى القروسطى للمعرى. بالطبع لم تهتم بتصوير موضع القلق .

من النادر مقابلة كاتب مثله، لأجل مصالحة بين الفرنسية والعربية، دون أن يترجم النص العربى النص الفرنسى، كما فى هذه الحالة مع بشر فارس، مع توتر حبل القوس، حيث نرى جيداً ما يعرضه .

مفرق الطريق
(نص المسرحية)

تكشف خلفية خشبة المسرح عن الحزن. على اليسار، لوحة لمساكن منخفضة العلو كالتى نراها فى الأحياء القديمة للمدينة. نافذة تشبه المشربية، تزين جداراً عالياً، على اليمين. فى المقدمه طريق تقطع الخشبة من اليمين إلى اليسار. فى النصف، يشكل «مفرق الطريق» زاوية منفرجة. على الأرض، كومة قصب سكر. مصباح كمصابيح المساجد يتراقص نحو خشب النافذة ويضىء الخشبة الإضاءة تميل إلى الزرقة بقوة فى الناحية اليمنى وتضعف فى اليسرى. هناك حيث تتقاطع الطريق - الواحدة «المطلع» مضيئة، الأخرى «المنحدر» معتمة - يتصادم القل

بالعاطفة . في العتمة . تغلب العاطفة العقل : تنحدر الذات ، العينان مغمضتان ، إلى النهاية حيث تتقابل القبلات مع الضوء ، يخمد العقل الهوى ، وتتسلق الذات طريقاً مغطى بالصقيع ، بخطوات وئيدة وحريصة : تقبع شجرة هزيلة ويابسة .

مع رفع الستار ، يتعالى صوت الناى يحكى انتصار الروح النهائى (اللحن الأول) . يجلس الفقير على الأرض في الناحية المضادة ، بالقرب من جدار المسكن . أمامه . كومة من قصب السكر ، يمتص واحدة بأسنانه ، يقطع قطعة ويقدمها إلى سميرة التى تمتص جزء وتردها إليه . في لذة ، أخذ يمتص عود قصب السكر . من وقت لآخر ، يضحك . سميرة تروح وتغدو أمامه بصورة متواصلة تنظر إليه أحياناً في شرود ، بينما يكسر الفقير قطعة من عود قصب السكر على ركبته ، ويجذبها إليه كأن أحداً ما يبحث عن اختطافه من وراء ظهره . تلحظ سميرة حركته .

سميرة : هل هناك من يريد خطف قصب السكر ؟

يوافق الفقير على ما تقوله بهزة من رأسه .

سميرة : (في أمومة) وبعد ، ياربى ؟

الفقير يقلد نباح الكلب ، وهو يمسك عود قصب السكر .

سميرة : كلب ؟ منذ متى والكلاب تأكل قصب السكر ؟

يضحك الفقير .

سميرة : (وهى متعبة) : كف من الضحك . آه ، أتمنى أن أراك يوما ما باكياً . . وتبكينى ! (وقفة) .

أهذا ممكن ؟ (تتأمله فى قلق) .

ينظر الفقير إليها فى رصانة .

سميرة : أهذا ممكن ؟ .. ولم لا ؟ تأكل الكلاب جيداً قصب السكر فى الوقت الحاضر .

يخفض الفقير من بصره .

سميرة : (مترددة) : هل كان كلباً ؟

يوافق الفقير على ما تقوله .

سميرة فى حزم) : أبداً هذا غير .. أبداً دموعك لن تسيل . (وقفة . ضحكتها فقيرة ، ومسلم بها .) انطبع المستحيل فى هذا العالم . (وتؤكد على ما تقوله .)

يلقى الفقير إليها نظرة تائهة ، وطرف عود قصب السكر داخل فمه .

سميرة : (لنفسها ، فى صوت رقيق .) نتمنى أحياناً وجود مكان للمستحيل وسطنا . (متكدرة) ماذا أقول هنا ؟ أبداً . أبداً ، إذا تذوقت الكلاب قصب السكر ، سوف أقتلها جميعا ، جميعا ... (إلى الفقير) هل تسمعنى ؟ (آمرة) اضحك .

يضحك الفقير ضحكة متكلفة يتهدج فيها صوته الحزين .

من الناحية المعتمة . يجئ بخطوات وئيدة ، يتجه نحو المسكن الأول . يبحث ويقرأ عنوان الزقاق . يتطلع الفقير نحوه ، وسميرة ـ بلا إهتمام ـ تتابعه بعينيها . منصور يتجه صوب الشابة دون أن يجتاز النور الخفيف . طوال الحوار لا يكف

الفقير عن النظر إليه بغضب، ولا يكف عن «مص» أعواد قصب السكر .

منصور (إلى سميرة) : عذراً. هل هذا زقاق سى عبود؟ المكان معتم، لا يمكننى من قراءة الاسم المثبت على جدار هذا المسكن (يشير إلى المسكن الأول الذى اتجه ناحيته فى البداية) إذا كان هناك اسم !..

سميرة : (غائبة) : نعم، هذا زقاق سى عبود .

سميرة : شكراً .

سميرة : (تنتبه بصعوبة) : هل تستطيع التوضيح ؟

يوافق منصور بإشارة من يده.

سميرة : (بهدوء.) هل سمعت من قبل أن الكلاب تتذوق قصب السكر؟

(منصور يتراجع إلى الوراء فى خوف) .

سميرة : (فى بساطة) : لم تسألنى، هل أستطيع أن أطرح سؤالا آخر عليك ؟

منصور : ولكن هذا يعد سؤالا...

سميرة: ليس به غرابة ..

منصور مندهش .

سميرة : (ببطء) : غريب بالنسبة لمن يسمعه، حكمة لم يطرحها سؤالى لم يدهشك إذا كان فكرك يتبع نفس رؤاى. (فى رصانة) تسحب الأشياء منا أسباب الوجود، وكل عالم منا بمفرده

عالم من ناحيته .

منصور : إذا رأيته مثلك ، أستطيع إجابتك .

سميرة : (فى هياج متواصل) اسمعنى جيداً من تراه (تشير إلى الفقير) لا يستطيع سوى الضحك . تلك قناعتى (فى قلق كأنها تتحدث إلى نفسها) هل أنا جادة ؟ . . أه ! حنين دموعى معتم . سوف يتيقظ حين يعرف دموعى . (فى صوت خفيض متشكك .) حنين معتم ؟ (تنهى تفكيرها يوضع يد مضطربة على عينيها .) . بالنسبة لى ، من الممكن أن أبكى اليوم الذى تتذوق الكلاب فيه قصب السكر .

منصور : (معتذراً) أريد رؤية أفكارى تتبع مجرى فريدا .

سميرة : لأنها أفكار المجانين . . دون شك إنها أفكار أناس يشعرون أكثر منك . (وقفة النظرة الضائعة فى البعيد .) فى الواقع ، لا أرى جيداً كيف يتحكم كلب نهم لقصب السكر فى دموع هذا الفقير ؟ تلك فكرة واتتنى حالاً . . من أى مكان معتم .

منصور (متهكماً) : كنت مخطئة .

سميرة : ما الجدوى من ذلك ؟ هناك رباط قوى أنا متأكدة (نظرتها مرتبكة) .

منصور : يقين مشكوك فيه .

سميرة : يقينى ؟

منصور : ولكن إذا تسلى كل واحد منا بامتلاك يقينه ، أين نذهب ؟ نحو الشك .

سميرة : (بحماس) أبداً.. نحو الأمل.. (في الوسط واقفة تشير إلى خلفية خشبة المسرح.) الحقيقة، أليست هي المنظر الحزين المضاء برؤاي الداخلية ؟

منصور : كل هذا معقد ! (يمشي صوب الطريق التي جاء منها.) .

سميرة : (في بساطة) : نريد كل شيء واضحاً. (يقف منصور في مكانه) من الخوف الظهور كالحمقى. أيجب أن تنزلق كل حركة في الحال نحو خانات الفهم خانة الإنتظار؟ (استهزاء) أداة ندسها في البلاكار... (هائجة) ترفض الحياة الفراش حيث تغرب في انسيابها. الفكر والروح لا يعرفان حاجزاً أو حداً (تدق في احتقار) وسوف تعجب في السيطرة على ما يفور.. واستدعاء ما ينسى .

منصور : (منزعجاً، وفي حركة عصبية من يده) : كفى !

سميرة : (وهي مشغولة البال) : كرر هذه الكلمة .

منصور : (مرتبكا) لماذا ؟

سميرة : (غاضبة) : كرر !

منصور : (في خوف بلا قوة) : كفى !

سميرة : أبداً، كررها بالنبرة نفسها، حركة اليد نفسها.. اقترب.. لا تخف .

منصور : (يقترب بالحركة نفسها والنبرة نفسها) : كفى ! الفقير مضطرب .

منصور :(كأنه فقد الرشد) إلى اللقاء. (يستعد للرحيل)

سميرة : (تلقي بنفسها عليه ـ حركة من الفقير كأنه يتلقفها ـ تمسك

بملابسه وتتحسس وجهه وجسده وهي مضطربة.) : أين سميرة ؟

منصور : (جادا) من هي سميرة ؟

سميرة : هل تعارفت إلى اثنتين اسمهما سميرة ؟

منصور : (يخفض رأسه ويرفعه ثم يثبت عينه عليها) : أنت (يربت على نسيج مضاء. تلك الكلمات تنتمى إليه أيضاً) ظلى تعثرت الكلمات فيه مثلما عتم طرقها البعيدة، وكانت شفتي قلبى اللاهثتين تصحبانه إلى ظاهرها.. وها هو ذا شاب يصرخ، ذات ليله، تلك الكلمات بالصوت نفسه (فى نبرة خفيضة) الصوت نفسه.. ينحنى على فجأة، ظهرت كما الضوء الذى يسطع من بعيد للشرود (وهى تدق) الطائش.. أنت... زنت من قدم لى هذه الكلمات كى أشربها. أنت من قلت لى : كفى! (مع حركة اليد نفسها) بنبرة الصوت نفسه. أنت، مرة أخرى، خاضع لى وتحتضننى.. (فى صوت رصين) لقد خنقته

منصور يتراجع .

سميرة : (تتابع مونولوجها) : نبضات القلب نخنقها كى تنسال... منذ ذاك، تحيتى حاضرة ما يقشعر جسدى يتلاشى، يموت ما يستعر أيضا. فى الحاضر حولى الصقيع.، أبتعد (تلتفت ناحية الفقير وتصرخ) اضحك .

يضحك الفقير .

سميرة : هذا الضحك يثلجنى يوماً بعد يوم.. فى كل لحظة. أنت دهش

لك تعيش فى عالم يعتبر الإحساس الوحشى شرفاً . . وهناك حساس لا ينطفئ عند العناق . عجنت بالناس وجسدى يهش بعضه . (فى صوت عار .) لا يمكن أن أعيش سوى وسط الصقيع . . شبح شجرة عارية .

منصور : (فى صوت رقيق) ألا تتحسرين أحياناً بعد الغضب ؟

سميرة : (معترفة) نعم (وقفة) حينما أحتد . (تستعيد جأشها) الشمس تحرقنا فى نارها . واحسرتاه ! اللذة الحقيقية موجودة .

منصور : لكن ، إذن لدينا بعض الحكمة من الممكن أن نتجنب نارها .

سميرة : وحدنا ، من يتباهى بالحس يمكن أن يصبح حكيماً ، من يشبهوننى يطالبوننى بالعناق .

منصور : إنك تبالغين .

سميرة : أبالغ حينما أكون إنساناً (فى صوت خفيض) منذ أحببتك .

منصور : منذ رغبت أن أحرقك بنارى !

سميرة : أنت من النوع الذى يحترق ولا حرق أحداً بناره .

منصور : علمينى أن أكون حاداً .

سميرة : الوقت متأخر أنفجر بين ذراعيك ، لا أعرف اليوم سوي الاحتراق ، ولماذا رغبت فى أن تجدد الصلة مع هذه الحمى التى ترعش جسدك ؟ أهى صورة الحساسية ؟ أبداً ، لكن ها هى ذى تتخيل الخوف الذى لابد منه حتى أبعدك من أرضك (وقفة) حتى يجتازك مدمراً ما تتخيله يربطك به . لقد أحلتنى إلى مذنبة ، هذا يخيفنى . (فى قسوة) ابتعد ، لا أستطيع العيش سوى محاطة بالصقيع .

منصور : (كالملدوغ) بينك وبين الصقيع لا أكف عن الحضور.

سميرة : بينى وبين الحرارة ينتصب سياج ساخن .

منصور : (فى شفقة) : لكن قلبك ؟

يضحك الفقير .

سميرة : (بعد لحظة) قلبى؟ كلمة قالتها شفتى وضاع معناها.

منصور : ولماذا تجهدين فى نطقها ؟

سميرة : (منهوكة) لم تكن جراحها مرهقة وساخطة .

منصور : (فى نبرة متوجعة) سميرة !

سميرة : لم تكن تقول إننى هى ؟ ذلك اسم خاطئ . (تظهر أعواد قصب السكر ملقاة على الأرض) أنظر إلى بقاياه، شهود اللاشعور النهم، الصعب معرفته بسهولة .

منصور : لكن

سميرة : (غاضبة) أيضاً كلمة «لكن» .

منصور: لا شىء مطلق .

سميرة : (حزينة) نعم، السعادة تتلاشى .

منصور : (كأنه لم يسمع شيئاً) : أتهرب إلى القيد ؟

سميرة : (فى لطافة) : كل ما يذوب... قلبى .

منصور : (فى نبرة غير واضحة) : كلمة واحدة حيث اختفى المعنى .

سميرة : (نبرة من تمنح الدليل) : بالتأكيد، البدوى الذى يذرع الصحراء ليلا ونهاراً إذا سألناه لون الرمال، لن يستطيع سوى «اللجلجة» .

منصور : معرفتك أقل بالأشياء.. من أين جئت بكل هذه المعارف ؟

سميرة : (في صبر) تنساب الحروق... (مع عزة نفس) قلبي .

منصور :(متردداً) : كلمة فقدت معناها... غير إنه توجد كلمات نرددها عفوياً ونحافظ على قوتها. ها هي ذي لفظة الجلالة «الله» نرددها دون تكرار، هل فقدت معناها؟ لفظة الجلالة «الله» ألا يمكن أن يكون سوى «الله» ؟

سميرة : (في حزن) كل شيء كما القلب الذى لا يكف عن التهجي بالطريقة نفسها (تنظر إليه). (منصور (يقترب منها ويتحدث في أذنها بصوت منغم.) : الحرارة.... الحرارة .

سميرة : تبتعد عن نظراته كأنها تخاف الوقوع تحت تأثيره لكنها لا تبتعد، تظهر منجذبة إليه، ثم تقوم بحركة مشاكسة فاتره.). لماذا تبذل قصارى جهدك في إثارة الإعجاب؟ .

منصور : (يبحث عن الإقناع) : أى قافلة، هيا نوجه السهول القاسية، وندنو من القري البعيدة.. دون سراب؟ يضحك ويجئ، في ساعة يأس، حين الآبار تشبه عذريتنا الفاضحة، وتتلفع بكنوزها في النظرات المنزعجة، أو بالأحرى حين التلال البيضاء العالية تتلوث بالجنون. وقد غاصت الحدة الجسور في الرمال المتحركة.

سميرة: أعرف أن هذا سراب. حقاً، كان ماء لذيذ الطعم، غمست فيه من جديد شفتي بطيبة خاطر. آه ! هذا أيضاً يجتازني اليوم.. (في ألم) الحب اشتباك يتحطم فيه مستقبل الدوار .

منصور : (وهو يقترب) الإحساس عصا مكسوة بالحديد لأجل النساء .

سميرة : (تنظر إليه في غضب) : وماذ لأجل الرجل ؟

منصور : (صادقاً) مر نحو القمة، إذا استطعنا اختراق الجوهر .

سميرة : ومتى تخترقه ؟

منصور : (في رقة) هذا المساء (في حركة بطيئة، يقذف بالوردة التي يضعها في عروة قميصه .) .

سميرة : انتصار طيب ! (في أسف بعد موعدها) .

منصور : لم يقل سوى إن العنب لا يجلب اللذة طويلاً بعد نضجه .

سميرة : (تسترد رباطة جأشها) : أعتقد، على الدوام، أن المرأة تعيش بالحب. لقد وجدت له الموت. وها أنت ذا تعيش في مكان .. أنتم أيضاً، تقلبون كل شيء رأساً على عقب، لأن الشجاعة تنقصكم لسبر أغوار الأساطير .

منصور : كلامك قاس .

سميرة : (في بطء) لم أنته بعد .. (متحمسة) وهي مهتزة المشاعر حضرت إليك امرأة بكل هواها، قلت لها : أنت أداة للإستمتاع واللذة. ينقصك قوة المشاعر والحياة، والبحث عن الكنز اللا محسوس للمتغطرسين حتى يمكن القول : تلك منه .. المرأة في فمك، كأس خمر في الليالي الحارة، وأنت رحت تسكب ما في الكوب دون احتساء محتواه، لأن إناثك لم تعتد حلاوة الامتلاك. هل تستطيعها بما إنهن يخشونك ؟ تخيل أنهن يبذلن أنفسهن لك. (وقفة) أنا، رغبت أن أكون إستثناء، بذلت نفسي لك ... وخرجت ضحية أطماع نسائية الفائدة .

منصور : هذا الناي قادني في الظلام .

(اللحن ينتشر في كريشندو : يحتوى سميرة فى صراعه الداخلي، أنعش منصور وأزعج الفقير (اللحن الثالث).
الشخصيات الثلاث أخذوا ينظرون ناحية النافذة. يثبت الفقير عينيه عليها، وسميرة، من جهتها، تمد يديها كأنها تصلي بهمة. ينظر منصور إليها في إهتمام) .

سميرة : (إلى منصور، اللحن ينتهي، وهي دهشة) : كأنه هز مشاعرك ؟

منصور : (غير مدرك) صوت ملحق...

سميرة : (العينان مثبتتان إلى النافذة) : هذا لهاثي يرتقى الهواء النقى، بحيث إنه وديع من الإحساس به وهو يرحل ويلفظه في الأعالي!.. الهروب مرتبط به.. على الرغم منك، أتعرف ما هو ؟ (وقف) أقطن هذا المكان تحت هذه النافذة، الليل يضجرني، وغريب يعزف على الناى، أحب أن أقرضه أضلعي على غير علم منه شككت ينتهي الحلم، أنا في حاجة إليه. آه! أعتقد أحياناً أن أضلعي عطشي بحيث أعرف وأخاف، وأنا أخاطر بتفجير صدرى .

منصور : (إلى الفقير) : وهذا، أيروى العطش ؟

سميرة : ضحكته تهدئ أعصابه خاصة في الليل. (متحدثا في وضوح) من البرد المحكم، البرد يستنفد الإرادة. (متهكماً) إرادة المرأة.

منصور: لكن لماذا ؟

سميرة: لا تستطيع الفهم، بينما أفهمك .

منصور : (يشير إلى الفقير) ـ أيفهم ؟

سميرة : جهله من نوع آخر .

(ثلاثة أنغام سعيدة : سميرة مندهشة، الناسى يشرح رضاها (اللحن الرابع) يهمهم الفقير.)

منصور : (يلتفت ناحية الفقير) : ما هذا ؟

سميرة : دائما يهمهم حينما يستمع إلى الناى .

منصور : هل تثير الموسيقى أعصابه ؟

سميرة : (قلقة) : أيعرف أن الناى يساعدنى على تحمل وجوده العنيد ؟ سوف ترى أنه لا يساوى شيئاً (تلتفت ناحية الفقير وتأمره) اضحك .

(الفقير، كعادته فهو نادر الكلام، يخفض من عينيه) .

سميرة : (مستفزة) اضحك .

الفقير لا يضحك، يواجه نظرة سميرة .

منصور : ربما يفهمك، بينما لا تفهيمنه .

سميرة دهشة، ولا تفكر .

منصور : (يتابع كلامه) : تتعلمين أن الحياة نسيج من سوء التفاهم .

سميرة : (راجعة عن قولها السابق) : ـ لا يفهم جيداً .

منصور : (فى لطافة) : ـ وأنت، غررت به .

سميرة : (فى بساطة) وأنت خدعته .

منصور : خدعته ... غررت به .. لا يفهم جيداً، ثلاث مراتب من الأوضاع الإنسانية .

سميرة : (نفذ صبرها، لا تسمعه. إلى الفقير، فى إلحاح) : ألن تضحك ؟

الفقير لا يضحك ، في عينيه وميض وحشى .

سميرة : (خائفة، كأن أنفاسها ضاقت بها) : هل أستطيع الاختيار . .

هو أو هي .

(تتغير طبقة أنغام الناى، حزينة ولا مبالية : يغلب سميرة الإهتمام بالضحك. (اللحن الخامس) .

منصور : يرغب في الكلام .

سميرة : (في نبرة نائحة) : الناى، هذه المرة، يكاد يغني .

منصور : (بينما سميرة تنتظر نهاية الموسيقى وقد فقد الفقير صبره) :

كأن الناى استحوذنا !

سميرة : كأنه مسرف في الغالب ! (وقفة) كأنه كان هكذا في الماضي !

لم يبق لي سوى الضحك .

سميرة، وقد خارت قوتها، تصرف نظرها عن النافذة التي ترنو إليها في حب. ينظر الفقير إلى النافذة، برضاء يقترب منصور من سميرة، ويضع ذراعه على كتفها .

منصور : (يخرج صوته بالكاد) : امرأة بائسة !

(في بطء، يصحب سميرة نحو الناحية المعتمة، ينهض الفقير، ويتبعهما بإشارات وحركات غريبة بعد عدة خطوات، يستدير ويتلاشي في الكواليس .

سميرة : (وهي تمشي إلى منصور) : لحظة، دعني أقل وداعاً للناى.

يقفان .

منصور: لسنا في حاجة ليه .

سميرة : لماذا يجب مناهضة من يتخلى عنا ؟ لقد ساعدني طويلا

كعكازين دون أن ينكسرا.. الأيدى تحجز وثبة عظيمة يمكن أن تمتد نحو ولى النعم ؟

(تصيخ السمع نحو النافذة كأنها ترغب فى التقاط صوت مخنوق. فى هذه اللحظة، نسمع نحيباً من الناحية اليمنى حيث اختفى الفقير.

سميرة : أتعرف أن الناى يبكينى ؟

منصور : (يصيخ السمع) أبداً.. بداً.. إنه الفقير (فى بطء) عدو الناى، إنه يبكى.

(تمد سميرة رأسها نحو الناحية اليمنى للكواليس، ترفع ذراعيها كأنها تصطاد رؤية مفزعة. فى تلك اللحظة، يستحضر الناى نحيب الفقير عبر تأوهاته يحزن لضعف سميرة التى تخلت عنه. قامت باستدعائه. (اللحن السادس).

منصور : (متابعاً) : غريب ! الناى يصحب الفقير فى بكائه.. عدوان سقطا من الارتباط سميرة (تفكر، العينان كأنهما يتبعان سحابة) : أبداً.. (فى لطافة) ونحن أيضاً ؟ (ونقول : «أيضاً» نظرتها معجبة وهى تثبت على منصور.)

منصور : اللذة التى تصمد توحدنا... وهى كالطلاوة تقاسى التصالح .

(ينحب الفقير بقوة فى الكواليس) .

سميرة : (فى جنون) أبداً. (سميرة، وهى ترتعش، ترفع كتفها، ترتمى نحو الفقير المتحجب، وتجذبه من الكواليس، تصحبه إلى منتصف الخشبة فى خشونة، وتتراجع نحو الناحية المضاءة،

بينما منصور والفقير يديران الظهر إلى الناحية المعتمة) .

سميرة : (إلى الفقير ، دهشة) أتبكى الآن؟ ما الذى دفعك إلى البكاء ؟

الفقير ينظر إليها فى ذلة .

سميرة : (إلى الفقير فى قسوة) الكلاب تتذوق جيداً قصب السكر ، ولم أقتلها . (إلى منصور دون قوة) أشعلنى فيما الصقيع يجتاحنى . (إلى الفقير فى نبرة متهكمة .) تأوهاتك تمنع العبث ، لا شيء يستثير البسمة فى هذا القلب (يتراجع الفقير يمضى منصور إلى الفقير المتراجع) أنت تشبهنا . تضحك ، تبكى ، حقاً ، تضحك دائماً ، وفور أن تبدأ تذكر : البكاء الأرقى دائما . . (إلى منصور والفقير ، كل واحد منهما - الآن - يقف بجانب الآخر .) لن أتثلج ، من الآن فصاعداً ، (فى صوت تائه) إذا توصلت إليه (تمشى إلى آخر الناحية اليمنى) .

منصور : هكذا ، مرة واحد تركعين.

سميرة : (دون حزن) : التجربة الوحشية لا تريد سوانا ، دون شك ، كنا مستعدين والأعين مفتوحة ، وها هو ذا رجوع مفاجئ ، حيث تسكن الدموع ، ترتسم على هذا الأفق الفقير، أنا ، يجب أن آنبشها . . . المرارة تشحذ الجرأة (وقفة طويلة إلى منصور ، بلا حقد .) ولما تتبعه؟ تتعلق به ، وندحر به إرادة القهر - خرق المحارم ! نشوة صريحة تشفق على - يا للشراء ، وأنت ، يا من تقف بالقرب منى ، حاذ موج الكمال (فى خدة) الآن ، استدعيت سر المعبد ، حاشية الحجاب تنتفض أمام نظرتك

المرتجفة، استدع الومضة. (مختلفة) بالنسبة لى.. قدم لى الاضطراب العظيم (إلى منصور والفقير فى هدوء.) .

خذا هذا الطريق المعتم... هذا المنحدر .

(تحت هذه النظرة الغائبة لسميرة، منصور، رأسه منخفض، يصحب الفقير من يده. ينحنى ناحيتها، ويجرجر قدميه خلف منصور. يختفيان فى الناحية المعتمة، وسميرة تأخذ «المطلع» . وحيداً يصدح الناى بلحنة الأخير : ترثى الشخصيات الثلاث، وقد تصاعد اللحن نحو منطقة صراع ـ بصوتين متقابلين ـ المعرفة الباطنية للإنسان (اللحن السابع) .

ستار

● قدمت هذه المسرحية لأول مرة بالعربية فى العام ١٩٣٨، وعرضت فى عديد من دول أوروبا : فرنسا، النمسا، ألمانيا محققة نجاحات عديدة.. وقد ظللت أبحث طيلة عامين فيما تسمى مكتبات «بلدية» بالعاصمة والإسكندرية، وأذكر أيضا : المعنون : دار الكتب، وللأسف لم أجد لا النسخة العربية إذا كانت قد صدرت أصلا ولا الفرنسية التى تحصلت عليها، مصادفة من قاع مكتبة فقيرة... وقد صدر من المسرحية، مفرق الطريق» Divergence، وفى العام ١٩٥٤، تسعمائة نسخة مرقمة (١ ـ ٩٠٠)، عن مطبعة «مصر»... وتحمل النسخة المودعة لدى الرقم (٤١٧).. مزود بها وريقة عما ما كتبته الصحافة الأوروبية من نقد فى حقها .. المترجم .

آراء النقاد فى بشر فارس

• عن مفرق الطريق

* «تصفحت الرواية أولا بشيء من الاستغراب والدهش . ثم قرأتها لأفهمها ففهمتها - أظن - واستكبرتها على صغرها . ثم أعدت قراءتها للمرة الثالث متلذذا بمحاسنها الفريدة الجمة ، برقائقها الصوفية ، وحقائقها المادية ، ونظراتها الفلسفية وروائعها الفنية . . .»

أمين الريحانى «الرسالة» ٢٥ / ٤ / ١٩٣٨– ص ٧١٣ .

* « هكذا ينشأ نوع المسرحية الحقيق بالقراءة والذى يعرض لنا الشعر في قالب جديد . نحن عند استهلال تطور يستطيع أن يحدث تجديدا فى الحياة الأدبية ، أو قل يجلب ثروة إليها ، ولا يكون

هذا الجلب وذلك التجديد إلا بعد نضال عنيف.».

بروكلمن Brockelmann، في كتابه «تكملة تاريخ الآداب العربية» الجزء ٣، ص١٦٩، ليدن ١٩٣٩.

* «هذه المسرحية ستجيير أذهان الجمهور بلا شك. قوامها الشاعرية الرقيقة، والتعبير الفني فى لطافة، من غير تهويل مسرحي ولا استكراه. ورمزية المسرحية تلبس لباساً جديداً تحت قلم المؤلف، فهي بين التأثيرية والتعبيرية، هي أشبه بصوفية أدبية. والحق أن أداتها الدفينة هي البصيرة، ولكنها محض شرقية، وبها تتميز المسرحية عن سواها مما يخرجه الأوروبيون. وهي أيضا طريفة كل الطرافة عندنا، لأنها لا مثيل لها ولا أنموذج فى الأدب العربي.»

جلاد إدجار Le journal d Egypte القاهرة ١٩ / ٤ / ١٩٣٨.

* «عرف المؤلف بشاعريته الرمزية العميقة أن يصور بها أحاسيسه تصويراً ليس فيه جمود الواقع فتحس أن وراء ألفاظه عوالم شتى بها أشباح متلاحقة.. وقد يجد القارئ العادي صعوبة في فهم المسرحية، بل تتعب القارئ الذى لا يهبها إحساسه كله عند المطالعة والمشاهدة فتمر الفرصة السعيدة بالمتناوم المتكاسل.»

حسن كامل الصيرفى «المقتطف» أبريل ١٩٣٨

* « الحادث في المسرحية عادى جدا. ولكن قلم الدكتور بشر وتفكيره العالي وفلسفته المبينة على التأثرات والتجارب وشاعريته التي في رقة اللفظ ولطف التصوير، كل ذلك يجعل هذه المسرحية مثالا عاليا من أدب التفكير ونوعا لسنا ندرى هل قدر له أن يزهو في مصر، ولكننا نستطيع أن نقول في ثقة واطمئنان إنه لازم لإقناع الغربيين بأن اللغة العربية لا تضيق عن أي ضرب من ضروب الأدب. وإنا نود أن يكتب له البقاء حتى ينفي أن القارئ العربي لا يستعذب إلا ما كان قريب المنال» .

زكي حسن «الأهرام» ٢ / ٤ / ٣٨ .

* «وجملة القول أن «مفرق الطريق» حدث جديد من تأليف المسرحية المصرية، جدير بالعناية، حرى بالثناء وكل ما أرجوه أن تطالع هذه المسرحية النور على المسرح.» .

«إن الحديث حول هذه المسرحية يمتد من جديد بعد أن طوينا مكرهين صفحة منه مع ناقد من النقاد. إن هذه المسرحية لا تبرح تشغل أذهان الأدباء، إما عن إعجاب، وإما عن استغراب وبطء فهم.» .

زكي طليمات «الرسالة» ١٨ / ٤ / ١٩٣٨، ٣٠ / ٩ / ١٩٤٠ .

* «هي ذكرى جديد في الأدب العربي حقيقة بأن نؤهل بها.. ووقعت في توطئتها على أدق وأجمل بيان قرأته في العربية عن الطريقة الرمزية وغاياتها....» .

ميخائيل نعيمة» الرسالة» ٢٥ / ٤ / ١٩٣٨ ص ٧١٣ .

* «يظهر من حسن استقبال المسرحية بين جمهرة كتاب العربية وأهل الرأى فى الأدب أنهم شديدو الإعجاب بموضوعها، يعدونه فريداً فى بابه. وهذا دليل على تقدم فى مجاهل الفلسفة عندنا لم نكن نحسب له حسابا. وعسى أن يكون بشيراً بخير عميم، لأن التفكير المنتج فى كل مكان وزمان هو آو الخطوات من التقليد إلى الإبتكار. ولم تقم حضارة يؤبه لها على التقليد.».

لجيب شاهين «المقطم» ٢٠ / ٤ / ١٩٣٨ .

* «مسرحية : «مفرق الطريق» تعد مفاجأة سعيدة، وهى تبوح عن القصيدة البصيرة، المفرطة فى الدقة، وكذلك الجبرية، فيما اليأس الهادئ للموضوعات المنتخبة التى نرغب فى معرفتها حيث الإغواء مقنع» .

ج. جولى : «الفجر» L;QURORE ٢٤ / ١ / ١٩٥٠ (باريس).

* «من أعماق الإسكندرية ـ ALEXANDRINISME فن على علدوام جديد. فارس ما قبل ـ كافكا PRE-KAFKA. «مفرق الطريق» نص مسرحى دقيق وغنى كالجوهرة. دراما إنسانية، تتوجه شطر النور الفلسفى، لكنها غارقة حتى أذنيها فى طمى الحياة على ضفتى النيل. ضرب من السيمفونية ذات أربعة أصوات : الشابة، الفقير، العاشق القديم، والناس لمصاحبة الصراع : العقل ـ الإحساس. هذا الفكر المكثف فى صور سريعة ومنيرة، كما الرسوم المتحركة، تكشف عن طور سعيد فى تطور المسرحية المعاصرة».

ج لازن ـ دزڤارى «كلام فرنسى» PAROLE FRANCAICE ٢٥ / ١ / ١٩٥٠ (باريس)

* « نمط نقي للقصيدة الدراماتيكية. تتبدى لي صعوبة التحليل بعقليتنا الديكارتية لفكر بشر فارس : هذه الحكاية التجريدية تحت المجهر الفلسفي، لا يمكن أن ندركها سوى بواسطة الرؤية الثاقبة للأذن الشعرية. الحوار مباشر في رمزيته وبسيط في تعتيمه (..) المسرحية تمثل الجانب الطيب للمشاهد المعاصر لمسرح الجيب (مشاهد : «حارس المقبرة» «لكافكا» ، «القاعدة والاستثناء» لبريخت، و«مفرق الطريق» لبشر فارس» .

ج ف. ريل : «فنون» ARTS ٣ / ٢ / ١٩٥٠ (باريس)

* «الوضع درامي : ضروري، مجمع، يحرك السكون. اللغة جميلة، مكثفة، متوهجة. نحن هنا، حقا، في مجال القصيدة الدرامية، في أرقى صورها.»

م. دنيش (يونسكو) : «مجلة القاهرة» (REVUE Caire إبريل ١٩٥٠ (مصر)

* « من الطيب أن هذه المسرحية القصيرة ذات القيمة العالية رأت النور على المسرح الألماني.. عبر الترجمة، تمت إماطة اللثام عن علاقات جديدة بين الموضوعات، وخاصة المحتجبة، ليس أكثر من الطحالب أو الأمواج أو المسطحات المائية لا تشكل الجوهر، الكلمات. والأفعال الخارجية ولا توضع هذه الدراما. النقطة الأساسية تتمثل في ما يقف خلف الألفاظ وما وراء الحركات، وكما أي شيء يلمس مشكلة الوجود فإنه من الصعب إدراكه.» .

د. ليزنر مترجم، ومخرج : «مفرق الطريق» «في سالزبورج» «مصر الجديدة» EGYOPTE NOUVELLE ٩ / ٥ / ١٩٥٢ (القاهرة)

* «يتعرض الكاتب إلى سر الحياة عبر صوت فلسفي شعرى، إلى الحد الأخير حيث يقبع سر كل إنسان، سر يقبع بالقرب من السطح كى يكون على الرغم منه البنية الفوقية. شخصيات المسرحية يضحون بأنفسهم إلى حد ما كما الأشخاص الجريئين بحيث إنهم كالرموز المجردة يرف حولها زفير الأفكار النقية. لكن الرمزية تطفو فى واقعية قد تمسحها. وتبدو لنا واضحة عن المعايير الدرامية الشائعة التى تنطبق على هذا النتاج، على الأقل بسبب طبيعتها الغريبة والشرقية التى تكشف عن سبب متابعة الكاتب لطريقة، متحرراً من الإرشادات والتعليمات، مستخلصاً تأثيرها القوى.»

هـ. روزنتال : «سالزبورجر ناكريشتين» SALZBURGER NACH-RICHTEN ٢٢ / ٨ / ١٩٥١ (سالزبورج)

* «تدور المسرحية على فكرة بعيدة المرمى من الناحية الفلسفية. والحوار بين النطق والإشارة مما يتطلب من المخرج مقدرة ويترك له مجال الافتنان. وأما اللغة فمنتقاة، وقد يتفق لقارئ أن يقف أحيانا لتفهم تعبير جديد فى الأدب العربى.. إن هذه المسرحية تمهد طريق الاستحداث الأدبى فى العالم العربى كما وقع ذلك فى العالم العربى وقع ذلك فى الأدب التركى. وإن لم يتفق لهذه المسرحية أن تحقق غاية الاستحداث فى المستقبل فإنها تستقبل بارتياح عظيم.» .

هاج Haag «مجلة المشرقيات الألمانية» Olz، برلين فبراير ١٩٣٩ .

• عن كتاب مباحث عربية

* «فإنك تصيب فى الكتاب من الآراء المستحدثة ما لا تجد مثيلا له فى مئات من التآليف التى تطبع فى هذه الآونة .

هكذا يجب أن تكون الكتابة لا جمع كلم إلى كلم ولا صف أفكار بجانب أفكار.... صاحب هذا الكتاب من الطبقة التى تبدع فى التفكير وتحسن فى التعبير.» .

الأب آنستاس مارى الكرملى «المقتطف» يولية ١٩٣٩ .

* «إن أسلوب الدكتور هو أسلوب العالم الأديب. فكل كلمة فى موضعها، وكل جملة تؤدى المراد بلا زيادة أو نقص. وعبارته مفصلة على قدود معانيه تفصيلا ليس أدق منه ولا أحكم، مع الوضوح وإشراق الديباجة ولطف التخير وحسن التصرف، ومع إجتراء العالم الواثق على الاستحداث حين يقصر الموجود عن حاجة التعبير.» .

إبراهيم عبد القادر المازنى «البلاغ» القاهرة ٢٧ / ٥ / ١٩٣٩.

* «الكتاب الذى نحن بصدده يعتبر أطروفة فنية من جميع نواحيه، فهو مزيج من أدب وعلم ولغة وفلسفة، جم الفوائد إلى حد أنه يشبه أن يكون كتاباً تعليمياً ولكن ليس فيه جفاف الأساليب التعليمية، ومن النجاح العظيم أن يؤلف مؤلف كتاباً غزير المادة العلمية وجذاباً إلى حد يشبه معه قصة ظريفة.» .

(«مجلة الأزهر» جمادى الآخرة ١٣٥٨، ج٦ م ١٠) .

* «والأثر الذى يتركه هذا الكتاب إجمالا هو أن المؤلف يبدو فى معالجة موضوعاته الدقيقة صاحب أساس علمى متين على المنهج الأوربى. وهذا يحملنا على تقدير مباحثه بكل إهتمام» .

oriente Moderno «مجلة الشرق الحديث» ، F. Gabriele

جبرييلى روما ، مايو سنة ١٩٤٠ ، السنة ٢٠ الجزء ٥ ، ص٢٧ .

* «هذا الكتاب يدخل فى العلم البحت . .»

بروكلمن Brockelmann «تكملة تاريخ . .» الجزء ٣ ص ١٦٩ ليدن ١٩٣٠ .

* «إن هذا الكتاب يشق الباب فى التأليف العلمى الصحيح فى المسائل الأدبية من لغة وفلسفة وإجتماع . وبهذا يدل على أن مصر بخير ؛ إذ ينهض أبناؤها العلماء بالمباحث التى كانت وقفا على الغربيين . فهذا إيذان بأن قد ولى الزمن الذى فيه كنا عالة على أهل أوروبا . » .

زكى حسن من هيئة التدريس فى كلية الآداب «الأهرام» القاهرة ٢٩ / ٥ / ١٩٣٩ .

* « لا نعدو الواقع إذا قلنا إنه أول كتاب فى التأليف العلمى ، وكل موضوع أشبه بأسس أطروحة لفرط تعمقه فى البحث . وتتلاقى فى كتابة المؤلف قوة اللغة ونزعة الأدب وسحر الشعر وفيض الحسن فى إطار واسع من علمى النفس والإجتماعى . » .

سامى الكيالى «مجلة الحديث» حلب ، تموز ١٩٣٩ .ص ٦٠٣ .

* «وأسلوب المؤلف علمي دقيق وأبحاثه تنقل إلى القارئ جو المستشرقين وهو جو لم يألفه القارئ العادى ولكن ليس شك فى أنه يستروح منه نسيما جديداً ينعش الذهن» .

سلامة موسى «البلاغ» ٢٤ / ٦ / ١٩٣٩ .

* « والحق أن هذا الكتاب سيعد حدثاً فى التأليف العلمى الخاص بالناحية الأدبية ، كما عدت مسرحية «مفرق الطريق» حدثاً فى الأدب العربى . وهو جدير بأن ينسج على منواله فى حسن المنهج وجمال الأسلوب والتعمق فى البحث الموضوعى فى أمانة ونزاهة . » .

صديق شيبوب «البصير» الإسكندرية ١٩ / ٥ / ١٩٣٩ .

* « . . .وبعد فلعل وزارة المعارف تعنى بشأن هذا الكتاب ، وأنا واثق من أنها ستجد فيه ما يفيد طلاب الجامعة فى فقه اللغة وستعلم أن فى مصر غير الجامعيين علماء وأدباء يجب أن تلتفت إليهم بالإعجاب والتقدير .

عبد الله حبيب «الدستور» القاهرة ١٠ / ٥ / ١٩٣٩ .

* «نوع جديد لم يتعوده شيوخنا ولا نسج عليه مثقفونا الذين تزودوا من مناهل العلم فى جامعات أوروبا . ولو سألنى المؤلف رأيى فى اختيار مثال للبحث العلمى أو شيئاً يشبه ذلك . » .

محمود حسنى العرابى «الدستور» القاهرة ١٨ / ٦ / ١٩٣٩ .

* «قد سلك المؤلف فى كتابه مسلكاً علمياً صحيحاً .. وهو يبذل لك دراسة فلسفية إجتماعية بذهن مجرد عن التشيع للآراء المرتجلة ، مما يجدر بطلبة التعليم العالى أن يلتفتوا إليه . ويبذل لك أيضا مباحث فى اللغة وتاريخ الألفاظ واستخراج الأصطلاحات مما يهم المشتغلين باللغة وفى مقدمتهم المجمع اللغوى . وهكذا خرج الكتاب مبشراً بانبعاث الروح العلمى .» .

مراد كامل من هيئة التدريس فى كلية الآداب «الرسالة» ٢٩ / ٥ / ١٩٣٩ .

مسرح بشر فارس

بين الحيرة واليقين

د. يوسف مراد

« نشرت هذه المقالة، التى اختصرنا جزءا من مقدمتها، فى مجلة (المجلة) العدد ٧٦ الصادر فى إبريل ١٩٦٣ ، وكانت تحت عنوان (بشر فارس) ، وقد كتبها الدكتور/ يوسف مراد لتأبين بشر فارس، حيث نشرت بعد وفاته بحوالى شهر، وقد أمدتنا بها السيدة / ماجدة جلال كامل .

ليس حال الإنسان فى سعيه راء النجم الذى تلألآ فى مطلع الشباب سوى ترجح بين الحيرة واليقين يعيش الإنسان فى عالم غير متناه من الممكنات، وعليه باستمرار أن يختار وأن يضع حدا لتردده لكى يواصل السعى إلى الأمام. إنه يجمد فى العمل الذى ينجزه ملجأ يستقر فيه

لحظة قبل أن تعود الحيرة تطارده فتدفعه إلى اختيار جديد. إنه لا يلبث أن يخرج من (مفرق طريق) حتى يجد نفسه فى مفرق طريق آخر. ولكن أليس لهذا السير من حد أخير يقف الطريق عنده ؟

هناك جبل شامخ، تختفى قمته بين السحاب وعند أسفله ينتهى الطريق وتضيع معالمه فيتوقف القوم عن المسير ويستقر كل واحد فى زاويته، راضيا بالفتات الذى جمعه بعد طول عناد، غير مصغ إلى أصداء الحيرة التى لا تفتأ تتردد بين جوانبه. أما اليقين فمن العبث محاولة إدراكه، إنه سراب وخداع، فقد انطفأ النجم وخبا الشاع. ولكن هب من بين القوم فتى ليصعد فى الجبل ملبيا نداء «جبهة الغيب» .

هذا الفتى هو بشر فارس الذى ظل طوال حياته يصعد فى جبال المعرفة والجمال، حتى غاب عنا وراء جبهة الغيب. هل ظفر أخيرا باليقين الذى كان ينشده؟ وهل هناك يقين آخر غير يقين الموت؟

● « مفرق الطريق » و « جبهة الغيب »

مسرحيتان لبشر فارس، كتب الأولى فى عام ١٩٣٨ والثانية فى عام ١٩٦٠، والمعراج الذى يصل بينهما يرسم لنا خط السير الذى نهجه الكاتب في أسلوب التأليف المسرحى، ويصور أعمق جانب من جوانب شخصيته .

حيرة الباحث الذى لا يرضى بالمألوف المتواتر، بما يطفو على السطح بعيدا عن اللب والجوهر، فيواصل المطاردة والتنقيب كى يعمق الفكرة حتى جذورها وينحت لها القالب اللغوى الذى يضمن حيويتها ويزيدها

ثراء، فينتهي به هذا العناء المضني إلى ما يشبه اليقين. فقد تم الوفاق والتفاهم بين الفحوى والمبنى، بين المعنى والأداة. فالعبارة فيها من الكثافة ما يضمن تماسكها واتساقها، وفيها من الشفافية ما يوسع دائرة اشعاعها بالإيحاء والتلويح .

هذه الهالة من الإشعاع الإيحائي من مقتضيات الكتابة الأدبية، فبدونها لا يستمر الاتصال بين الكاتب والقارئ. إن المحرك الأول للكتابة ليس فكرة هامدة ولا فكرة واضحة المعالم، بل خبرة نفسية ومعاناة عاطفية. وهذه المعاناة تخلق في الشاعر حاجة ملحة إلى التعبير وأول لغة للتعبير خلجات القلب واضطراب التنفس وارتعاد العضلات، ثم تبحث هذه الاختلاجات الجسمية عما يهدئها وينظمها، فتتكاثف سحب الفكر ويزاد شكلها تحديدا عندما تبدأ الأصوات والألفاظ تناوئها وتحاول محاصرتها. وقلما يرضى الفكر أن ينحصر في شكل ثابت وأن ينصب في قالب صلد، كما أن اللفظ قلما يصبح شفافا تماما كما هو الحال في الرموز الرياضية، وحتى في حالة وصوله إلى درجة كبيرة من الشفافية والمرونة فإن الفكر يظل يضن بكثير من مكنوناته فيبقى وتره مشدودا كما يبقى مضرما شوق القارئ إلى استكناه المزيد من المعنى .

بغية الأديب الشاعر أن يشاركه قارئه في خبرته النفسية وفي معاناته للتعبير عن هذه الخبرة وكلما كانت الخبرة غنية كان التعبير عنها أشق وتزداد المشقة توترا عندما تظل الأفكار والتصورات ضاربة جذورها في لحم الشاعر ودمه، غارقة في لجة الانفعالات والعواطف. وهذا كان حال بشر فارس الأديب الشاعر في معاناته للكتابة والتعبير. وقد شاهدته في

زيارتى الأخيرة له كيف كان يتألم وهو يبحث عن التعبير الموائم لمعنى من المعانى وكنا بصدد الحديث عن مسرح اللامعقول وكان غير راض تماما عن هذه التسمية. وكان يؤكد لى مرارا أن الأفكار والمعاني والتخيلات والتصورات مهما تتنوع وتتشعب، ومهما تدق وتلطف فإن اللغة العربية تعى من الألفاظ والتعبيرات ما يسمح للأديب بأن يعبر عن أدق الخبرات الإنسانية وأعمقها. وموقف الذين يأخذون على لغة بشر فارس تزنقها وغرابتها يرجع إما إلى جهلهم لكثير من مفردات اللغة أو إلى ضحالة خبراتهم الإنسانية وسطحية تفكيرهم .

أن أديبنا الراحل كان ألد عدو لما يسمي المحدثون بالكليشيهات اللغوية، لم يكن يستعمل هذا اللفظ الدخيل الأعجمى، بل كان يقول «الرواسم». / . لنتخذ هذا اللفظ مثالا لنبين إلى أى حد كان بشر فارس محقا في دعوته إلى إحياء لغتنا التى نحلت وضمرت تحت أقلام ـ كدت أقول تحت معاول ـ أنصاف المتعلمين. فالرواسم، جمع روسم وهو الخاتم وما يطبع به الطين ونحو على الرأس الخابية ونحوها، أو خشبة مكتوبة بالنقر تستخدم كالخاتم. إن معنى «روسم» يصدق تماما على مفهوم «كليشيه» ولكن كان من الضرورى أن يأتى بشر فارس لكى يبعث من سباتها مئات الألفاظ التى غشيها غبار الإهمال والنسيان ويرى بشر فارس أن الرواسم هى مقبرة الفكر، فهو يقول «أف» للرواسم التى صارت وساوس يصبها الأدب اليابس فى وجه القلم الغض، فتحرم الإنشاء أن يدل على صاحبة دلالة حافلة .

● **أسلوبه المسرحي الرمزى**

في التوطئة التي كتبها بشر فارس في صدر مسرحيته «مفرق الطرق» يبسط لنا أسلوبه في التأليف المسرحي. إنه يتبع الطريقة الرمزية غير أنه يحرص على أن يوضح لنا ما يقصده بالرمزية مجرد لون من ألوان التشبيه أو الكناية إلى غير ذلك من ضروب المجاز يكون للعقل الحظ الأكبر في وضعها وتذوقها. الرمزية هي استنباط ما وراء الحس من المحسوس واستشفاف المضمر في صورته البريئة قبل أن تنتظمها الأفكار المتواضع عليها والتي يكد الذهن في تنقيتها. ورمزية بشر فارس تقترب من السريالية دون أن تستلم لها كلية، فهي رؤية جديدة منزهة تنصرف عن المبتذل والمألوف والرتيب ليستوقفها الغريب والمدهش والمروع. والرمزية بعيدة كل البعد عن التعليم والخطابة والحساسية الزائفة والوصف الموضوعي، وإذا كان الأسلوب الرمزى يخلع على الفكرة في ذاتها، فهي تظل محاطة بهالة براقة من الصور والتلميحات. يقول بشر فارس في حديثه عن طبيعة الرموز :

ليست رموز آراء تنضرح مصادرها وتطرد مسابلها : ولكن رموز نزعات ملتبسة، وممكنات «نافرة» رموز ممتنعات استسلمت لبدوات الهمة، ساعة يغلغل الظلام فتغيب رجفات العاصفة عن بصر الراصد، وأذنه الساهرة تسترق هزيز الريح وصفق الموج، فتنبئ بهما فؤاده تحت ستر الإبهام، فكأن نشاط الراصد أخذه دوار فجمد، ودون الجمود كنز من الرجات الصامتة» (مفرق الطريق ص١٥) .

وتمثيلا لرأيه في الكتابة الرمزية يصف لنا بشر فارس موقف المصور

الملهم من النموذج الذى يعبر عنه بالأشغال والألوان على لوحته، مستوحيا الطبيعة الصادقة التى تنكر القياس فى التخطيط والفتور في التعبير، وهو لا يكاد يحفل بالمنطق لأن المنطق ينشأ عنه تدبير يعوزه لهب الحياة .

ثم يقابل بشر فارس بين الرقص الجامد، المضبوط نهجه، المأموم خطوه والرقص المبدع، المعبر عن عطفات إحساس الراقصة الموسيقى عندما ينقلب السماع حركة .

«..فإذا بها ترقص على خفقان قلب وضربان عرق، إذعانا لإشراقالساعة وانقيادا لهواجسها؟ فتخلص الغريزة من الكبت وتنصر الاضطراب النفسانى من الاختلاج العضوى، فترد الرقصة وثبة حرة، ووثبة النفس اللطيفة نحو الغبطة المضنية» (مفرق الطريق - ص ١٨) .

ثم يتجه صوب الموسيقى فيشبه كتابه المنشئ المبدع باللحن الذى يغلب فيه الارتجال الملهم على الصناعة الموقوفة .

«كأنما اللحن حديث يشققه فتية أنس بعضهم إلى بعض، فيحتفل وينتشر ويقر ويفر وينشط وينكسر . واللحن يحدوه طائفة من المدات والهمسات، تلائمه مرة وتنافره مرة : طائفة من الأصوات المفردة بين حادة وثقيلة ومصفحة ومرخمة؟ معها النقلات المنفصلة بين مقلقلة ومضغوطة، وجالسة وطافرة، كأنما جميعا على هامش اللحن، تحكى تلون نسجه، وتراسل تعرج قصده، فتساوق أنفاسه حتى ينقضى.» (مفرق الطريق - ص١٨) .

الرمزية إذن هى وسيلة التخلص من المألوف المبذول، من المنطق الجامد

والعقل المجرد، من الأفكار المتواترة والرواسم الهامدة، لاستشفاف الوجود عند ينابيعه الأصيلة، واستكناه عالم الروح فى نبضاته العميقة. والرمزية فى شمولها تركيب وتداخل بين طبقات من الرموز : رمزية اللفظ، ثم رمزية العبارة، ثم رمزية الموقف والحدث، ثم رمزية البناء بأجمعه مع ما يحيط كل طبقة من هالات وهوامش، من أضواد وظلال. من إيهام وتلميح. وقد ينظر بعضهم إلى هذا البناء المركب على أنه غامض ملتبس مجاوز لحدود المعقول. ويرجع التفكير السريع المتقطع الذى يطالب اللفظ بالقافية الكاملة. وبتكافئه التام مع المعنى وهذا أمر محال فأصحاب هذا الرزى يحرمون أنفسهم من لذة الكشف ومن متعة المجاذبة والمؤانسة. وبهذا الصدد يقول بشر فارس.

وعندى أنه قد حان الزمن الذى فيه يصبح الإيجاز والإيماء فى الإنشاء الرفيع أحب إلى القارئ أو الناظر العربى المرهف من التطويل والتذييل، فيمتد له من اقتصاد البيان سبب المساهمة فيشاطر المنشئ فنه، بذلك تدرك غاية الأدب العالى، (مفرق الطريق - ص ٢١)

● مسرحية «مفرق الطريق»

الإحساس الدفين الذى ارتسمت على نسجه معالم هذه المسرحية الصراع بين العقل والعاطفة التقابل بين، الهضبة الصخرة والروضة الزاكية، حرج النفس عند مفرق الطريق قبل أن يتم الاختيار وتستنأنف الخطى نحو مفرق طريق آخر ..

والمسرحية فى مبناها وفحواها تصدق عليها الرمزية المركبة التى

تحدثنا عنها سابقا. حوادثها قليلة ضئيلة ولكن إيحائيتها بعيدة الأثر عميقة التغلغل. هى شبيهة باللوحة الفنية التى تتعانق فيها الأشكال على نمط غير مألوف ولكنه جميل، وتهتز على سطحها ومضات من الضياء تتخللها ظلال هامسة. وعبثا يحاول المتأمل ترجمة هذه السمفونية اللونية إلى ألفاظ لغة الكلام لوصل تأثره إلى الآخرين. وإذا حاول الانتقال من لغة إلى لغة أخرى فإن كل ما سيتبقى بين يديه مجرد هيكل فارقته الحياة .

لا تستكمل المسرحية وجودها إلا إذا مثلت، إلا إذا عايشها الناظر فى الجو السحري الغريب الذى يلفها ويغمرها، وأحس بخلجات قلبه مع حركاتها وسكناتها، يتلمس بفكره وشوقه معالمه الغامضة مستضيئا باللاحق حتي يبصر السابق، متحدا من حين إلى آخر مع شخصياتها لأنها فى مجموعها تمثل العالم الداخلى لكل من أراد أن يحيا ملء حياته بكل ما فيه من تعارض وتناقض، من مخالف ومحال، من معقول، من اطمئنان وقلق .

أشخاص مسرحية «مفرق الطريق» أربعة : امرأة فتية، سميرة، تتنازعها حلاوة الماضى الموجع وراحة الحاضر المقفر. وأبله، لا يقوى على الكلام ولكنه يدرك الشيء الكثير. منصور، شاب في الثلاثين، عنوان الإنسان العادى، المنشأ فى حلقة المواضعات الإجتماعية. وأخيرا الناى الذى ترأس ترنيماته مواقف نفسانية معلومة، هى نفس رائق يتردد فى شقاوة البشرية.. لا يمهل المؤلف الشاهد فيفاجئه منذ اللحظة الأولى بسؤال غريب :

«هل الكلاب تمص القصب ؟ ! إن الأبله لا يعرف إلا الضحك وتريد سميرة أن توقظ إحساسه لكي تسيل دموعه. وهى تتحسر لأن هذا لا يمكن حصوله، كما أن الكلاب لا يمكنها مص القصب. سيبكى الأبله في ختام المسرحية وسيراسله الناى في البكاء، وتصرخ سميرة فى الأبله : أصبحت تبكي؟ أنت.. إن الكلاب تمص القصب إذن : مستحيل صار ممكنا..» .

إن بعض النقاد الذين تناولوا المسرحية وأسلوب صاحبها في التفكير والأسلوب لم يفتهم أن يذكروا من أدباء اللامعقول والعبث ألبير كامى وفرانز كافكا وعدوا هذه المسرحية من طلائع هذا اللون من الأدب وإذا كانت حركة «مفرق الطريق» حركة داخلية تنبع من أعماق النفس المعذبة فإن السؤال الذى يصدم ويدهش الآخر لا يبدو غريبا لصاحبه. فلما يطرح وجدان سميرة على عقل منصور هذا السؤال الغريب : هل الكلاب تمص القصب فإن منصور يتعجب في صمت فتقول له سميرة فى بطء .

«رب عبارة يستغربها السامع هى معقولة عند من صاغها . سؤال يدهشك، ولو جالت أفكارى في ذهنك وتجاوبت على نحو ما تجول فى ذهني وتتجاوب لزال دهشك. إن الأشياء لا وجود لها إلا بنا، وكل واحد منا عالم خلال بنفسه.» (ص ٣٥) .

وبعد حوار قصير بين سميرة ومنصور يقول منصور وهو يهم بالإنصراف :

«أف لهذا الكلام المعقد !» .

«تريدون الأمور واضحة خشية على سلامة أفهامكم. أينبغي لكل أمر

يحصل أن ينساق على الفور إلى زاوية فى رؤسكم، كأنها تنتظره على اطمئنان؟ متاع يتدرج فى خزانة.. لا شيء أبغض إلى الحياة من إطار يعد لجراها. إن الروح والفكر ينكران السد والحد. وأنتم يحلو لكم أن تقهروا ما يغور.. أن ترجعوا من يهيم» (١) .

وعندما يصرخ منصور ضجرا : كفى ! يعود الماضى ويذكر أنه أحب سميرة فى الماضى وتبادلا الحب ويعجب للتغير الذى طرأ عليها. فتقول له فى صوت خافت : الحب مرحلة إلى الفناء. أمر آخر غريب ؟

أحبها منصور فى الماضى ثم قال لها : كفى فأذلها واليوم يصرخ فيها مرة ثانية : كفى ! خوفا من أن تجره إلى ما وراء المعقول. فتعرض عنه سميرة وتقول له ابعد ثم تلفت إلى الأبله وتصيح : اضحك فيضحك الأبله فى تراخ. وهذه الضحكة هى التى تثلج قلب سميرة وسبيلها إلى الحياة أن ينفرش الثلج ممن حولها. ويجرى بينهما الحوار الأتى :

منصور : «مترفقا» : ولكن ألا تهفو نفسك إلى الدفء أحيانا ؟

سميرة : تقر فى استسلام : تغالبنى فتهفو . «نتماسك» غير أن الدفء منحة الشمس، ولذة الشمس..ويلى !-فى حرقتها.

منصور : ولكن، بشىء من التعقل نتجنب الحرقة .

سميرة : التعقل نصيب من تصنع الإحساس. مثلى لابد له من الاحتراق (ص٤١) .

منصور : ولكن، قلبك ؟

الأبله : يضحك

سميرة : قلبى؟ لفظ طالما أداه لسانى حتى ضاع معناه .

منصور : ولم الإطالة ؟

سميرة : الجريح لا يمل دغدغة جرحه .

منصور : سميرة !

سميرة : ألم أقل لك إنى لست أنا .. هذا اسم تلف ..

منصور : ولكن .

سميرة : كم تستعمل «ولكن»

منصور : لو كان الأمر المطلق موجودا ، استدركت

سميرة : إنه الموجود

منصور : هل عندك دليل ؟

سميرة : تمام فرحتى بضياع ما ملكت يدى (ص٤٣ ـ ٤٤)

يمثل لنا هذا الحوار على قصره جانبا هاما من آراء بشر فارس : الإحساس الصادق أعلى مرتبة من التعقل . ترديد اللفظ بعينه يضيع معناه فيصبح كالعملة الممسوحة ، فى التألم لذة لأنه يقوى الشعور بالذات الأنا الإجتماعى قناع يخفى الأنا العميق ، أو كما يقول الشاعر رامبو .. Je est un autre وأخيرا : الزهد الكامل هو السبيل إلى المطلق .

وعلى هذا المنوال يسير الحوار ، عقد من الجواهرهى «طائفة من النظرات صبها الزمان فى قوالبها . وكل شىء موصول بهمة الفكر طال عهد نشأته واستوائه ، لا ينقاد دفعه ، بل على المستطلع أن يتأتى له يستشفه ، فى ذلك لذة الكشف» (ص٢١) .

وبعد تردد ترفض سميرة أن تستسلم للحب فتقول مرتجة :

أما أنا .. أنا .. فنصيبى هوج العاصفة العليا ـ «لمنصور والأبله فى هدوء

وقد أشرق محياها» خذا هذا الطريق.. الذى لا نور فيه.. الذى ينحدر ؟

تلك هى بعض نواحى مسرحية (مفرق الطريق) ربما تدفع القارئ إلى الإطلاع عليها إلى أن تتاح فرصة مشاهدتها على مسرح الجيب، فقد أشاد النقاد فى الشرق والغرب بأسلوبها الشعرى وبلمستها المرهفة ونظراتها العميقة. فقد ذكرها بروكلمان فى الجزء الثالث من كتابه تاريخ الآداب العربية طبعة ليدن ١٩٣٩ .

«عند هذه المسرحية البازغة فى أسلوب شعرى مبتكر،.. نحن على أبواب تطور جديد بأن يحدث تجديد فى الحياة الأدبية، أو أن يضيف إليها ثروة. ولن يكون هذا التجديد، ولن تكون هذه الإضافة إلا بعد نضال عنيف» .

وعند تمثيلها بالألمانية فى سالزبورج سنة ١٩٥١ كتب شور فى جريدة الشعب الديمقراطية ما يلى :

« هذه قصيدة من الشعر تقبل إلينا كشهادة للروحانية العربية الحاضرة. فلا يهم المؤلف سوى الحركة الداخلية، لذلك جاءت معالجته أقرب إلى الأسلوب الشعرى منها إلى أسلوب المأساة . فنراه يمتنع عن الإفاضة فى بسط النضال ليعوضنا عن ذلك بعرض أحوال نفسانية هى غاية فى اليسر. مع أنها أبعد ما يكون عمقا.. لأول مرة اتصلنا بفن الشعر العربى. مما كان عظم نجاح الاتصال!» (١) .

• مسرحية (جبهة الغيب)

في هذه المسرحية يرتقي فن بشر فارس إلى أعلى مراتب التأليف المسرحي، إلى مرتبة المأساة، هي مأساة بموضوعها، بأشخاصها، ببنائها، بلغتها وحوارها، بمواقفها التي يحتدم في شبكتها الصراع بين الأرض والسماء، بين الإنسان والإله، بين الحياة والموت، بين الموت والحب، بين ما يرهب منه الإنسان وما هو راغب فيه .

إنسان يتطلع إلى العلياء ليختلس سرها، فإن ينتظره الموت في لفتة الطريق يصعد في جبل «طال طول تمنى الفقير وسأم الغنى» ليأكل من العشب الأبيض طلبا للحياة الأبدية، عاشق من العشب يرفض الحب الموهوب له جهارة والذى يقف عثرة في تطلعه إلى العلياء، ويقبل على حب يحجبه صمت الحبيبة، ثم «سترك الأشياء كلها، حتى الحب، تمجيداً للحب» .

إنه لمن العيب محاولة تلخيص موضوع «جبهة الغيب» لأنها في سباق رائع من الأفكار والصور عن نضال الإنسانية لتجاوز الإنسانية يقين الموت إلى يقين الخلود، أو لتحاول هذا. إن من طبيعة المأساة أن يظل السؤال معلقا وأن يبتعد الجواب كلما بدا لنا أننا اقتربنا منه، كأنه سراب خادع .

لا أدرى من هو بطل هذه المسرحية. هل هو الجبل الشاهق الوعر الذى يخفي وراء جبهته العالية سر الأبدية؟ أم فدا الذى يتطلع إليه ويريد تسلقه لاختلاس السر الرهيب؟ إن أشخاص المسرحية يرسمون بأسمائهم وصفاتهم حبكة المأساة : فلدينا فدا وتلميذه هادى، الإمام الذى يهزأ بفدا ويحرم عليه التطلع إلى الجبل المقدس، يؤيده لفيف من رجال ونساء

فى طائفتين، ثم القوال، رئيس جماعة من الفلاحين، يساند فدا فى عزمه. ثم يأتى الكسيح والأعمى اللذان حاولا صعود الجبل فأخفقا. وأخيرا القيثارى الوافد من بلد من بلد بعيد، والذى سيزيد بموسيقاه جو المسرحية سحر وشاعرية .

أما الأمرأتان اللتان تمثل كل منهما لونا من الحب فإحداهما اسمها زينه والأخرى هنا. ومكان هذه الأحدوثة الشرقية المكونة من خمس مراحل غير محدود وكذلك الزمان. وعدم تحديد المكان والزمان دليل على أن بشر فارس أراد أن يقدم لنا صورة أصيلة لكفاح الإنسانية فى تطلعها إلى المطلق وفى محاولتها تمزيق ستار الغيب. وفى «همسة» صدر بها مسرحيته يقول المؤلف :

«للخلق، على تباينهم فى الطباع، دخيلة واحدة، وإن ترددت بيت انقباض وانشراح وفقا للشوط المقطوع فى مطالع الرهافة. فكيف يقوم جوهر المسرح إذ علق سره بأشباح جيل من الناس أو بأعراض رقعة من الأرض، لا تتم معهما حقيقة الإنسان، هذا الذى يلف تفاريقه مدار الأزمنة والأمكنة؟» (ص١٩) .

ولغة «جبهة الغيب» لغة شعرية رمزية، كلغة «مفرق الطريق» بل هى أكثر إرهاقاً وأعمق نفاذا لأنها، لجلالة موضوعها وتوتر مواقفها، معبأة بشحنة فياضة من الإيحاء والتلميح تجر القارئ أو المستمع إلى أعماق النفس البشرية فى نضالها مع القدر، إلى أعماق الوجود المحض .

ولكى تكون اللغة الشعرية حقا، لابد من أن تنجلى الألفاظ وتلبس لباسا جديدا بحيث توحى بمعنى بعيد وراء المعنى القريب الذى يمثل

للذهن لأول وهلة، والمعنى البعيد الذى يشار إليه همسا وتلميحا هو الذى يقصده الشاعر :

«هيهات أن يكون المسرح مصنع ترديد : ألفاظ لها محدودة قاصرة، مطروقة ناحلة، يلوكها الناس، على قدر ما تمرسوا به من التعبير. المسرح منبت توليد : كلمات تحوم على نجوى الشاعر وهو يتقصى مسارب الكون ويتقرى مصاعبها رجاء أن يعرف والعرفان يلوح فى لحظة القول، لا فى صورة هينة دراجة. ـ بعيد وادى الحقيق : دوران، موران، هل يقر بها المتلطف إلا إذا تمور ودار؟ من هنا مأتى «الرموز والخطفات»(ص٢٢).

تبدأ المسرحية بحوار قصير بين فدا وتلميذه هادى. يستحث فدا تلميذه ليرافقه فى صعود جبل، ولكن هادى يهاب «الموت الذى يرصده فى شباك هذه المغامرة» فيرد عليه فدا :

«حسبك أن تكون سلكت فى الطريق..» ص٣٣ .

فى نهاية المسرحية بعد أن سقط فدا يجرى الحوار الآتى، مرددا هذا المعنى بعينه :

الإمام ـ ذلك مغنم لا ثمر فيه. إنه مات، مات.. البطولة ليست من دأبنا. دمنا عصير الضآلة .

هادى ـ «يوافق ثم يستدير» : عصير الضآلة. لكن البطولة من دأبنا.. القوة سهم من أفكار، العنف قوس فى يدنا. حسبنا الرمى، لا نبالى أصاب، قصر، جاوز. قوتنا من ضعفنا تنبثق. بطلتنا هموم تحترق. (ص١٠٩) .

وزينة التى أرادت فى بادئ الأمر أن تحمل فدا على العدول عن ارتقاء

الجبل لتستأثر بحبه تعود فتقول :

زينة ـ مضى إلى العلياء يستطلع ، هل وجد ، ليس المهم أن يجد . لا ، لا : يوم يلقى المرء ضالته فليلتحم بها فيأتى عليها نهما أو تأتى عليه ، تفتر السعادة ويرخص النصر . . الخير كله أن يتلمس الرب أثره فى عبده ، وأن ينقب العبد عن نصيبه من ربه : غوصة فعثرة ، فرجة ، فتضور ، فتجلد ثم صدمة ، يكون من ورائها الفوز . . (ص١١١) .

بين البداية والنهاية ، بين تطلع البطل إلى العالية وإخفاقه ، يكشف لنا عن قلبه الذى تنازعه حب زينة وحب هنا . . ومن خلال ها الموقف يقدم لنا بشر فارس نظرته إلى الحب . يجرى حوار طويل بين فدا وزينة . فى بادئ الأمر تستجدى زينة وتهب نفسها :

فدا : إنى صاعد .

زينة : «تسرع إلى فدا . فى صوت مجروح» : لا

فدا : «يتصفح وجه زينة منعطفا إليها ثم يهم بالإنصراف» .

زينة : «تستوقف ندا بحركة مرتعدة» هابين يديك الهبة كاملة صادقة .

فدا : يا ضيعة الهبة إذا تخلت نفس عن جوهرها فى سبيل نفس أخرى . ما المطالبة بالتخلى سوى استجداء ، من ورائه ظلم وأثرة : ظلم رب ، ظلم عاشق ، أثرة ضعيف . (ص٦١) .

وعندما تخفق زينة فى جذب فدا إليها تقبل على الهجوم :

زينة : مخبول أنت . ألا تفيق ؟ قم ! تلقط الثمر المطروح فى دربك .

فدا : فأسرقه من الأرض .

زينة : أنت جبان

فدا : قد أكون جبانا . على أنى غنى ، لأن أعف عن غنيمة مبذولة مصيرها التلف .

زينة : بأى شيء؟ قل لى بأى شيء أنت غنى .

فدا : بما شتت سدود قلبى ولم يشتت بعد سدود قلبك (ص٧٢) .

أما الحوار الذى يدور بين فدا وهنا فهو حوار من نوع آخر . لا تتكلم هنا بل تعبر عما يعتلج فى نفسها بالحركات والملامح والنظرات . وعندما تقبل هنا على فدا يبادرها بقوله :

فدا : نعم . يا حبيبتى . . آن آن تسمعى هذا النداء . . فلطالما أمسكت عنك لفظ الضلوع ، مخافة أن يعطل لطافة حدسك . الحدس . أتدرين ما هو ؟ - سياحة السمع فى محراب المحجوب ، حومان الوهم على لهب العرفان . . الحب ، كالجمال ، هو البريق الموار فى الياقوت الدقيق . . الحب ، الجمال ، ماء الجواهر لا يفعل فعله إلا إذر رعش من وراء حجاب ، نسجوه من أهداب حور . يا حبيبتى يا غرة الرشائق (ص٧٩) .

يصعد فدا وكان قد وعد أن يلقى كل يوم بحجر ليعلم القوم أنه سالم ، وفي يوم لم يسقط حجر . . فماتت هنا ، قتلها الحجر الذى لم يسقط . .

من العبث محاولة تلخيص «جبهة الغيب» . سأكتفى بهذه النظرات العابرة راجياً أن تكون قد حركت شوق القارئ للرجوع إلى المسرحية بكامل نصها ، ولكى لا يظن أحد أن بشر فارس ، فى هذه المسرحية ، قد

قطع الصلة بين الأرض والسماء، أود أن أذكر هنا رد فدا للقائل عندما سأله : هل وجه الأرض باطل ؟

فدا : باطل؟ قد يكون.. من جراء الدم السمح، تبذلونه في غفلة.. آلام البشر غرور الطين. الأرض كمثل السماء، استعرت بجمرات الأنفس الزكية، فيعتز عليها كل هين، وفيها يتأصل كل عارض، حتى تفاهة الرمال تتبختر في تماويج سراب، سراب يرقرقه خاطر متشوف.. إنما العدم نحن البشر إذا لم نمد حبالنا إلى قبة الخيال. ص ١٠١ .

تلك هي وصية بشر فارس لنا ! نعم، إن الأرض لا تمنح كنوزها حرة إلا إذا استعرت بجمرات الأنفس الزكية !

« جبهة الغيب »
لبشر فارس

د. محمد غنيمى هلال

لم يقل النقد العربى قولا يرضينا فى مسرحية «جبهة الغيب» للأستاذ بشر فارس. وفى رأينا أنه لا ينبغى أن يترك مثل هذا النتاج الأدبى دون تفهم، بسبب صعوبة أسلوبه وقوة عبارته، بل إن هذه الصعوبة والقوة ينبغى أن يكونا من الحوافز على تعمق ما وراءهما، وبخاصة لدى من يحفلون باللغة العربية ويرونها ضرورية لعالمية مسرحنا .

ومسرحية : «جبهة الغيب» ثانى المسرحيتين اللتين ألفهما الأستاذ بشر فارس، الأولى عنوانها : «مفرق الطريق»، ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٣٨ م. والمسرحية الثانية ظهرت عام ١٩٦٠ م -والأولى فى حوارها الرمزى توحى بنبل الوجود

العاطفى المألوف فى العلاقات الحسية الرتيبة، فيسمو عن ملهاة الحب العادى المبتذل، ويحقق به المرء ذاته عن طريق الفكر الذى يقود الإرادة فى عروجها إلى ما فوق المادة وأوشابها، هذه الأوشاب التى تجذب الناس إلى الأدنى. ولا شك أن ثمة صلة بين نوع الخلق المنشود فى تلك المسرحية والمسرحية الأخرى التى نقصر عليها هذا المقال.

وعلى الرغم من ولوع الأستاذ بشر فارس بطابع رمزى خاص شهر به فى شعره كما حرص عليه كل الحرص فى مسرحياته، قد قصد مع ذلك إلى نوع من الصراع الفكرى ـ فى إطار المطلق ـ بين صنوف من الخلق الفردى والجماعى. وهو يفضى إلينا بذلك فى تقديمه لمسرحيته هذه بقوله:

«الدنيا حقل النضال، النضال اضطرام جوه اضطراب.. فالمسرح الذى يخفق فيه نضال الأبطال فعلا وقولا إنما هو مسرح كاذب فاتر إذا أعطى لا يغنى».

ولتقويم عمله فى ضوء ما قصد إليه قوله، ننظر فى مسرحية «جبهة الغيب» موقفها وشخصياتها وهدفها الرمزى، لنحلها محلها من الأدب الرمزى، فى صورته الناضجة، كاشفين مع ذلك عن مصدر من الأدب العالمى.

والمسرحية [1] تخلو من أى تحديد للزمان والمكان سوى الجبل الشاهق ـ العالية ـ والسفح الأخضر دونه. والحدث مهوم كذلك فى أعلى الجبل، فيها البيت المنقور كذلك فى أعلى القمة، وقد نبت فيه عشب أبيض قصير الورق «من أكل منه وهو ندى ظفر بالحياة الأبدية». ويتطلع إلى

هذه المغامرة بطل المسرحية «فدا» .

وتفتتح المسرحية بإهابة «فدا بتلميذه : «هادئ» أن يرحل معه، ولكن تلميذه، على إيمانه بالمغامرة، متوجس يخاف الموت المترصد. وتقدم لتعاون فدا فى مشروعه فى هذه المغامرة. وهى متعلقة به، ولكنه لا يستجيب لرجاواتها ولا لتعلقها. إنها ليست أهلا لحبه. وعقب ذلك يتنفس الصبح، ليتدفق الفلاحون يتقدمهم القيشارى، ومع الفلاحين القوال (المغنى) ـ وكلهم إعجاب وخشية تجاه العالية. ونعلم أن اليوم يوم عيد. ففيه تخف القيود، ولهواً ومسرة، وتحللا من الرهبة التى فرضتها قيود العالم وقوانين الحياة الرتيبة. والإمام فى المسرحية رمز هذه القيود والقوانين، يظهر يحذر الدهماء أن يوغلوا فى المسرات إلى حد انتهاك الحرمات .

ويتقبل الجمع أمره بشيء من الامتعاض. وفيهم «زينة» تحجم عن الرقص حيث تدعى إليه أولا. وتلين بعد ذلك على إلحاح الجمع، ولكن فى تثاقل، لأن من تحبه ـ فدا ـ ذاهب للمغامرة التى أخذ نفسه بواجب القيام بها. ويدهش الناس أن «رجلا يصعد»

وفى المرحلة الثانية ـ الفصل الثانى ـ يجابه «فدا» هذا الحشد، من قومه بما يأخذه على أنماط سلوكهم المختلفة، وعلى رأسهم الإمام. وهو يصطدم بهم جميعاً من حيث الرأى والمسلك، ولكن درجات متفاوتة. فهو مثار إعجاب تلميذه «هادى» على الرغم من قصور عزيمة التلميذ دونه، وأقواله تثير غامضاً فى نفس القوال ولكنها لا تثير عزيمته .

وحسب «زينة» أنها تدوم على حبها له، وتحرص مع ذلك على تعويق

عزيمته، لأنها تريده لها هي، فهي لا تحب في الواقع سوى نفسها، على أنها ليست معدنه، وغايتها بعد ذلك أن تهب روحها له إعجاباً لا اقتناعا بمبدأ. وبما أنها وقفت منه موقف النقيض في الرأى فهي تتنكر لذاتها حين تريد أن تتحد معه، وهيهات أن تجد لها مكاناً في قلبه بعد تنافرها معه في المبدأ الذى كرس له حياته. أما موقفه من الإمام فموقف المتحرر المغامر أمام من يمثل القيود، قيود الجبروت والقهر سواء للقوانين أم للشريعة، والفلاحون صدى ضئيل للإمام، لأنه راعى خلق الدهماء، ومسيطر عليها.

ويحرص الإمام أن يصب في قالب واحد، قالب الخضوع والتقليد. وفي المسرحية أنه كان قد سبق «فدا» إلى الصعود ـ للتذوق من نبات الخلد في قمة جبل العالية ـ شخصان، رجع أحدهما أعمى. ذلك أنهما صعدا طلباً لمنفعتهما الخاصة، فضلا عن القصد، ولكن إخفاقهما لن يثبط عزيمة «فدا» ، لأن له شأناً آخر .

ولا يجد الجميع أذنا صاغية لدى «فدا» في نصحهم إياه بالعدول عن الصعود. فتهديد الإمام كرجاوات «زينة»، كلها تموت على عزيمته الصماء. وفجأة في آخر هذا الفصل ـ الذى يسميه المؤلف : المرحلة الثانية ـ نرى «فدا » ذا حس مرهف، وعاطفة حب قوى تجاه «هنا». وقد كانت هذه الفتاة في الجمع، من قبل، لا تجرؤ على الجهر بمعارضته في مغامرته، وهي ـ على النقيض من «زينة» ـ ترى أن المغامرة ليست عابثة، وأن «فدا» يقوم بواجب التزم به أمام نفسه، ولكنها لا تستطيع مشاركته الصعود، وتأسى لفراقه، فقد اتفقت معه روحاً ومبدأ، وإن قصرت دونه في العزيمة.

وهي أقرب إليه من تلميذه : «هادى». فإذا لم تكن قد استطاعت الصعود، فهى لم تستنكره. وحسبها أنها قد أرادته. ولهذا كانت أهلا لحب «فدا» دون « زينة» التى تنكرت للمبدأ، ضناً بحبيبها وحرصاً على ذات نفسها .

ويترك «فدا» حبيبته «هنا»، بعد وداع، ليصعد في جبل العالية مغامراً، بعد أن يعدها أن يلقى إليها كل يوم بحجر، يعلم القوم منه أنه لا يزال حياً .

وفى الفصل الثالث ـ المرحلة الثالثة تنتظر «هنا» نتيجة المغامرة، و«إتاوة النصر». وتتطلع أن تحيل شوك البحر إلى براعم تنثرها فى «حجر شجرة يبس عودها وقسا». وهذا العود اليابس القاسى ليس سوى «فدا» يساور «هنا» عليه القلق. ولا يسقط الحجر يوماً، فتحتضر «هنا» .

وفى الفصل الرابع يعود «فدا» لقد انسدت عليه مضايق فرجة عشب الخلود فى الأعلى، على أثر تصاعد سحب الحقد من البشر إليه. وأعيا هو بالجهد، فساقته «هنا» «هفة الحنين إلى الأرض». لقد أمعن فى العلو، متمرداً على طبيعته، ولم يتزود من الأرض بقدر كاف للوثبة. إنه صعد دون جذور فأخفق، ولكنه لن يستسلم للإخفاق. فسيعود من جديد إلى الذرى، بعد أن فقد «هنا» .

وتنبهه «زينة» إلى أنه سيصعد مكبلا بقيود الحنق. فيأبى الاستماع إليها. وتظل هى معجبة بصلابة عزمه.. إن «زينة» فهمت الآن غايته، لقد ثار على خور عزيمة الشعب، فجعل رسالته تربية الإرادة لدى الآخرين. وهذا طريق السمو بالبشرية المنكبة على الأرض. وما الموت إلا أمر

عارض، لا هوان فيه، ما لم يكن موتاً تحت نير الظلم أو الجشع. والحياة بدون صعود هي الموت. ومن ثم تدرك «زينة» أن فدا كان يحبها حين قسا عليها وأنكرها. فقد كانت قسوته عليها نوعاً من الحب، حب تقريبها إلى سمواته عن طريق إخلاصها لذات نفسها. وهو نفس المبدأ الذى ثار به على قومه. فهم جميعاً ليسوا أهلا للحب، ما داموا عبيدشريعة الجبروت والقهر، ضعاف الإرادة، يقبلون الظلم بإسم القدر والاستسلام للمصير، على حين هم الخالقون لمصائرهم إن أرادوا. فهم إذن صانعو قيودهم. وهذا سر حنقه عليهم وضيقه بهم. ولابد أن يكون هو قدرة لهم، ولذلك بدأ مغامرة رحلته بهذا الدرس إرادتهم.

وفى الفصل الأخير - المرحلة الخامسة - نرى «فدا» وقد سقط ميتاً من أعلى الجبل. لقد أسرف على نفسه فى القسوة - فانهزم. وحسبه أنه لم يخلد إلى الأرض - كغيره - فكانت مغامرته بمثابة شحذ عزائم الشعب الحائرة، وإن أخطا طريق القصد فى مغامرته، إذ أعوزته «المحبة»، أى الرفق والإحسان، فضل فى مسعاه حين كلف نفسه ما ليس من طبيعتها، ولكنها - بمغامرته الصماء - فتح السبيل للعزائم كى تشق الطريق الوعر من بعده وعلى أثره، وهو طريق تجديد الإنسانية المتخاذلة المتهالكة على الأوحال. ويتطلع هادى أن ينهج «فدا» ليخطو فى الطريق خطوة أخرى. وتتقد الحسرات فى نفس «زينة» من جل حبيبها «فدا» . ويعم شعور القوم بلذع الطموح، فقد أصبح القوم ينظرون إلى الأعلى، وأصبحوا يحدقون فى العالية دون خوف. وهذا هو النصر، وهو طريق الإفلات من الحبال والتحرر من أسطورة الزمن، كما يعبر عن ذلك تلميذه «هادىء» ثم القوال (المغنى) .

وفى ضوء هذا التلخيص والتحليل السريعين يتضح أن الموقف فى المسرحية فيه لمحات صوفية فى مظهرها فحسب، ولكن الموقف فى جوهره إجتماعى وإنسانى. ففيه معارضة أنماط مختلفة من الخلق بخلق البطل «فدا». وإنما يتجه خلق هذا البطل إلى «إيقاظ الشعب» والإيحاء إليه بأن يفكر فيما هو أعلى من حياة رتيبة خاضعة مسفة. فلتكن مغامرته بذرة لغراس جديد. فأمام الإنسانية - فى المسرحية - طريقان يهيبان بالميول المختلفة : «طريق يغوى، ويندس، وطريق يطهر ويبخس». طريق الحياة فى السفح وطريق تجشيم الإرادة فوق ما تستطيع. وهما طريقا الإفراط والتفريط. وحيال القصور والإمعان فى الإسفاف، لابد من رجفة، من عمل خلاق يبهر، عمل غنى بأنواع الآلام، كى يجعل الأنظار تتجه الأعلى. وهذا طريق التضحية . والطريف أن السابقان يعبرهما القوال : (السماء تستهوى الخلق أبداً، وتارة تغويهم.. ألا من يسلب النفحة ؟)[٢] .

وميوعة الإرادة فى الشعب هى التى يثور عليها «فدا» معارضاً إياها بالخلق الوعر الذى يؤمن به فكرة ومبدأ، حيث يتوجه للإمام الممثل لخلق الدهماء .

«أنتم - ويلى عليكم - منبطحين هنا، يهدهد أردافكم نسيم يحبو (فى انفجار) أين الإعصار؟..» ويجيبه الإمام : «هذا السهل يكفينا». فيرد فدا : «ياله من شاهد على بلاهة السهول !». والتعارض بين هذين النوعين من الخلق هو دعامة المسرحية، وهو معيار قيم الشخصيات فيها، وتتكرر صوره المختلفه على لسان شخصياتها كلها .

ومنذ بدء المسرحية يقفنا المؤلف على الغاية من هذه المغامرة، وهى مغامرة هدفها تربية الشعب، وثمنها التضحية. فحين يقول «هادى» - تلميذ فدا - : «حسبك أن تكون سلكت فى الطريق»، ثم يذكر «فدا» تلميذه بمشقة المغامرة وثمرتها قائلا : «هادى! أن تهجر الخيمة بعد أن تغلغلت الصحراء فى فؤادك ذلك عود من مطرح سحيق». و«هادى» يقتصر على التفكير فى المغامرة، ولكن عزيمته قاصرة عن التضحية بتحقيقها، وهو يشكو لأستاذه «فدا» قائلا : «... أرانى، كما كنت، أخشع لحركات الناس، وأرضى بها جارية على نسق هوهو، يوماً بعد يوم.. خبرنى، أستاذى! لماذا تألبت القشور من جديد؟» فيجب «فدا» أنت نفضتها ولم تفقد قطرة دم..» .

والنغمة الصوفية (٣) - فى المسرحية - ليست سوى صور شائهة مضللة فى فهم هذه المغامرة الإجتماعية النزعة، ذلك أن «فدا» فى تمرده يثور على القضاء كما يفهمه الدهماء والدجالون فى رأيه، ويخاطب الإمام هكذا فى شأن القضاء» ذلك الحبل المحبوك.. انسل من لحى مشعوذين (يتفرس فى الإمام) سدت ألاعيبهم معارج الصدق. (إلى اللفيف) ركنتم إلى الحبل، تشدونه إلى رقابكم بأظفار رباها صبر أقزام». وفى هذا القول تبين مدى ثورة «فدا» الغيبية فى وجه الإمام ولفيفه. ويرى «فدا» أن الآلهة «الإرادة المسفة» لدى الدهماء والطغام من سواد الشعب عنده أن الشريعة قد فقدت أثرها بتشويهها، فها هو ذا يتهم الإمام بأنه «سجان شريعة قد تقلص ظلها» . وحين يرميه الإمام بأنه ملحد ويسأله إلى من تجرى ركعاتنا ورفعات أيدينا وزمزمات الشفاه، يرد عليه فدا : إلى

العالية، حيث الله غير موجود»، على أنه مع ذلك لا ينكر الله، فقد يكون في كلامه متسع لتأويلات صوفية كثيرة، ولكن نغمته في التمرد على القضاء غير صوفية، بل ذات شريعة الجبروت والقهر الجماعي الذى يطغى على صنوف الطموح ويحمل على الإذعان، ويسجن العزائم «في حضيض الجبن» .

وفي خيال «فدا» أن أسطورة عشب الخلد قد أذلت الجباه، فخنعت، وامحى وجودها الإنساني في لحظات «يتنازعها تميع الأفراط على هذه الأسطورة، وفضح سرها، كيلا تتحكم في النفوس، أو يتحكم بها المستبدون. فها هو يخاطب جبل العالية : «... هنالك في العلياء عرفت كيف تلفقين الممتنع. فظللت تلوحين به، من وراد ضباب، حتى شل عبيدك، ها هنا مطروحين تحت جاه لا يرحم.. أنا في قدرتي اليوم أن أجرد الممتنع من صلفه في ساحة الواقع» .

وواضح أن العالية رمز، وأن سر الخلود فيها رمز كذلك، وأوضح من ذلك أن «فدا» يضيق بأثرهما الأسطوري في نفوس الشعب، كما يفهم لفيفه أو قومه من أمرهما. وقد صمم «فدا» على أن يقضي على هذا الفهم المشئوم الذى صب الشعب في قوالب «الأحكام والسنن» السائدة. أما هو فينشد ثورة العزائم التي تحقق الوجود الإنسان العزيز المتطاول في غير جبروت ولاسفه. فحياة العدم هي التي يرزح اللفيف تحت عبئها باسم أسطورة، فيصبح هو نفسه أسطورة، رهن قيود وهمية يستطيبها، وفي مكنته أن يتحرر منها .

ووسيلته إلى رسم مسلكه الثائر المتمرد، ليست الرزانة، ولا التزام

الحد الوسط، بل الفورة التى تدفع إلى وثبة جبارة : «الحياة فياضة.. هل أسمر خيطها فى لوح الأحكام والسنن؟ هذا هو الجبن.. هل ألقى بها إلى حرج النفس أو إلى رزانة العقل يتصرفان بعنوانها ؟ يا للخيانة؟ .. الحرج يهرب من العقبة. الرزانة تأباها.. لتحرر شهامة الرجل!... أنا أتحكم فى شحنة الحياة أصرفها إلى غاية» .

ويحرص المؤلف على ترك عقيدة فدا «ظليلة»، كما يحرص كل الحرص على ألا يحدد تلك الغاية التى يتحدث «فدا» عنها .

وموقف البطل «فدا» فى المسرحية ـ تجاه أنماط السلوك الأخرى ـ يذكرنا فى وضوح بموقف براند فى مسرحية «براند»(٤) لإبسن حين يحدث إجنار «عن موت الشريعة فى معناها الذى يستغله ضعاف العزيمة والمشعوذون» وعن ضرورة تجديد خلق الشعب لنجاته من الميوعة. وحديثه فى ذلك ذو نغمة دينية، يذكر فيها الكنيسة ونظام الدين، فيتوهم إجنار قائلا : «كلا، لست خطيب الترهات، ولا أتحدث بوصفى واعظاً كنسياً ولا أكاد أعرف أنى رجل، وأعلم أنى أرى رأى العين المثلبة التي تأكل نخاع البلد....» .

وبعد ذلك بقليل ـ من الفصل الأول نفسه من مسرحية «براند» لإبسن ـ يقول براند أيضاً : «... إنما أدفاع عن حق ما هو خالد، وليست العقيدة ولا الكنيسة ما أريد أن أعم بعملى.. ولكن من كل أشلاء النفوس ومزق الفكر الملتوية، وبقايا هذه الرءوس والأيدى، سينبجس كل لا يتجزأ حيث يمكن أن يرى الله رجله (رجل الله) وعمله العظيم، وحفيده آدم، شاباً قوياً». ثم يضيق «براند» بأنه مرتبط بهؤلاء المشدودين إلى الأرض،

غريب بينهم، كأنه شمشون فى منزل الفاجرة «دليلة». وكذلك يذكر براند فى نفس الفصل أنه مسافر ليشهد جنازة، فيسأله «إجناز» عن هذه الجنازة، فيقول : «جنازة احتضار إله المسيحية الذى تدعى أنه إلهك».
ومن خلال أفراح العرس التى دامت ثلاثة أيام، يصيح براند فى وجه الشعب الذى أسلم نفسه لملذات الأرض «واها !.. أعرفكم حق المعرفة، يا أصحاب النفوس المائعة، ويا ذوى الخطوات الثقيلة.. صلواتكم جميعها ليس لها من القوة المجنحة، ولا من صرخات القلق، ما يكفى لأن تصل إلى السماء.. وليس فيها من أصداء النفحة المفروضة أكثر من تمنى لقمة العيش..» .

فالذى يعوز الشعب ـ فى نظر براند ـ هو الإرادة، وهى سبيل إرواء الظمأ النهم لدى الشعب الطموح، ما يقول براند فى الفصل الثالث من المسرحية المذكورة لإبسن «ينسى الناس بالإرادة ـ وحدها يجب أن يرتوى العطش، عطف الانتصاف للشريعة». ومن أجل ذلك يهيب بالشعب هكذا فى الفصل الثانى : «هلم إذن أيتها الأجسام الثقيلة، فمن الوديان المغلقة هنا رأساً إلى رأس، ونفساً إلى نفس، لنحاول معاً القيام بالجهد الذى يطهرنا، ليس من حد وسط. فلتكبت الأوهام، ولتحى الإرادة وهى الأسد الفتى، وليعمل من يشاء السيوف أو الفئوس، كل يستطيع أن يظهر بمهمته على سواه...» .

والخواطر السابقة نفسها هى محور الموقف فى مسرحية بشر فارس كما أراد أن يكون.. وتتراءى أصداء هذه الخواطر مباشرة فى حديث «فدا» حين يوجه إليه الإمام هذا السؤال : «هل تغلب سلطان الشرائع ؟»

ثم يتهمه بأن الشرائع « .. صخور رست أنت تحتقرها، وترفع رعونتك هباء.. حتى تستبد بنا وبالكون»، فيكون مما يجيب به فدا : « .. والكون مبذول لنا، ليست أنفاسنا رعية له هينة. أما رواقه المشحون بتزاويق العبث فلا يطمئن تحت إلا تثاقل الجسد» .

وكأن الشعب لم يفهم قصد «فدا»، وكأن بشر فارس يقصد بذلك توكيد سمو دعوة «فدا» مستوى الدهماء، فيجعل امرأة تقول لأخرى على كلام «فدا» السابق : «أتحسين أن جسمك ثقيل؟». ويضحك بذلك اللفيف. فلا يبالي «فدا» بضحكهم.، قائلا: «لنجعلن الياقوت واللؤلؤ نهبة سهلة (الياقوت واللؤلؤ رمز غلاف زائف وزخرف خادع لمكنون الحقيقة في لغة بشر فارس).. لن تنفد، لأن ضمائركم قلما يتحرك فهمها (مهلة) إن الأغلال التى أحكمتم تذهيبها تليق بمن رفع بصراً سرعان ما يطيش فينكسر، ومعه ينكسر العطش الخفى»، ونلحظ أن تثاقل الأجسام نفسها وإرواء العطش الخفى، من الصور التى أوردها إبسن فى مسرحية «براند» .

كما يتركز الموقف حول رمز العالية فى مسرحية بشر فارس، يتركز الموقف كذلك في مسرحية «براند» حول رمز المغامرة بالصعود إلى كنيسة «الأعلى» كنيسة الثلج، فى قمة الجبل. وهى المغامرة التى يرغب بها براند فيلقى حتفه .

فعلى الرغم من أن براند ـ فى مسرحية إبسن ـ قسيس، يمارس سلطانه باسم شريعة لم يحددها إبسن، تظل أفكاره مدنية علمانية، إجتماعية فى جوهرها. ومغزى موقفه فيها هو نفس المغزي فى موقف مسرحية بشر

فارس. فحين ينبهر القوال بالعالية ويقف منها موقف الخاشع القلق، يعقب على قوله «هادى» ذو الإرادة القاصرة قائلا : «قرنها رمح ركزه رب جبار. أى ثأر يطلب يا ترى؟» ولكن «فدا» يحب المغامرة، ويشأر من العالية شغفاً بالمشقة، وحباً فى تزكية الإرادة : لا، لا. ها هى ذى.. ها دموع تصببت (مهلة. فى همس) ياالحزن هذا الرب، شق عليه عجز الخلق عن إدراكه. أما من أحد يرحل فيمسح الرمح بنقاوة قلبه فينجلى العار؟» والعار هنا عار خور العزيمة فى الشعب، وهذا الخور يتطلب رجلاً فرداً فى خلقه، ليكون القدوة. ويتضح هذا الهدف المدنى أكثر من ذلك على قول «فدا» لحبيبته «هنا» وسط خواطر الحب والجمال، محدثاً إياها عن المغامرة بالصعود إلى عشب الخلد : أتخشين أن تشغلنى الأبدية عنك؟ هونى عليك. لا أهواها، لا أطاطئ لها. إنما أريد ن أروضها». وليست هدايته إلى ترويض المصاعب وطلب المشاق سبيلا لغاية خاصة به. ولكن الذى يهمه منها هو الجانب الإجتماعى، جانب الغضب للحق المضيع من حوله بسبب وهن نفوس اللفيف المحيط به: «ياالله: «ياالله!! لا تغارى من الأبد، سر مطلعه لن يزحم شمس طلعتك حولى. إنما أنت التى ترشدينه إلى بابى، حين تقذفين فى همتى شعاعاً غضاً جذبته من براءاتك، فيوقد فى رجولتى غضباً للحق» .

وعلى نحو ما رأينا من معنى الموقف العام فى مسرحية بشر فارس نستطيع أن نفهم سر رموز المسرحية كلها. وعبثاً نبحث عن جذور إجتماعية معينة تبرر الموقف، أو حدث إنسانى محدد فى المسرحية. فالمسرحية صراع أفكار فى مجال التجريد، وفى ميدان المطلق. ويفترض

المؤلف سلفاً أن الموقف مبرر من نفس القارئ، ومن الخيال القادر على وصل هذه الخواطر بعضها ببعض.. فالموقف ظليل فى المسرحية، حيث تجد الخطوات الشعرية الموحية منطلقاً يقصد فيه المؤلف إلى التعميم والتهويم.. وليس لدينا في المسرحية ماض من الواقع نفسر به موقف «فدا» ولا حب «زينة» المستأثر القلق، ولا هيام «هنا» الرقيق الهفاف، ولا تحول «فدا» من عزوف عن زينة إلى وله لا يرويه شيء أمام «هنا». على الرغم من ذلك نجد وراء الخواطر خيوطاً ينسجها المؤلف في عالم المنطق المجرد. فمنطق «فدا» ذو مستوى خاص به، يصطدم مع منطق الشخصيات الأخرى المشتركة معه في بيئته. ومن خلال هذا الصدام تناقش قضايا عامة تعيش فى رءوس مجتمع «فدا» على اختلاف مستوياته. ويظهر نوع من التطور في الموقف من ثنايا النقاش والصراع الفكرى التجريدى، ويظل هذا التطور منطلقاً أكثر منه نفسياً، يحرك الفكر أكثر مما يثير الشعور.

ويحرص بشر فارس على ألا يحدد معالم الشخصيات الممثلة للضيف من شعب «فدا» فيذكرها بوظائفها، أو يوردها نكرات مسرحية : فالشعب طائفتان من رجال ونساء ومنهم الأعمى والكسيح، ثم القيثارى والقوال (المغنى). وفيما عدا «هادى» و«زينة» و«هنا» لا يذكر المؤلف أسماء أخرى بجانب «فدا» البطل، وحتى الإمام ممثل الشريعة التى «تقلص وجهها» يذكره المؤلف كذلك بوظيفته لا باسمه، وللإمام خلقه الرجعى فى وجه الشعب وهو يمثل الطرف الآخر المناقض كل المناقضة لمسلك «فدا» .

والدهماء تتطلع إلى الأعلى - المرموز إليها بالعالية - فى خشوع وتوجس. تود فى طموحها لو يفض مستودع سر العالية، ولكنها تحمل لها الإكبار والإجلال، ويظل هم الدهماء فى السفح، ولا ترى فى تطلعها إلا الجانب الحيوانى. فالأعلى ليس سوى مستودع لذة. وتتعجب الدهماء حين تستمع إلى أن «فدا» سيغامر باكتناه السر، فيصيح أحدهم ذاهلاً : «رجل يصعد !» وقد رأينا من قبل كيف ينظر «فدا» إلى داء هذا الشعب فى إسفافه وميوعة إرادته وإنجذابه إلى الأدنى. ويتميز القوال دون الدهماء بأنه يشعر بقلق غامض، يعاني من أجله. وعنده أن انتهاب الملذات بمثابة مخدر للعزائم، يتلهي به الأرقاء، أرقاء المادة. فإزاء انتفاضة الفلاحين نشداناً لإشباع نهمهم المادى، يترجم إحساسهم القوال بأن هذه «انتفاضة المكبل، يوم ولا يوم سواه.. نحن العبيد هلموا إلي الفرح نحك بزبدة ختم العذاب فى أعناقنا. هذا عيدكم يا عرائس، زفها استهزاء الموت. وهم عبيد الأرض. يفدونها بدمهم نظير مضغة يشره بها نهمهم. ولهم من الحقل الجهد والعدم كي يحيا الوادى، يلفهم بحصنه كأنه كفن». ووثاقهم المشدود إلى الأرض قد أحالهم إلى أسطورة أن يفكوا قيدهم. وهذا مغزى نشيد القوال الذى يصور - تصويراً ظليلاً - نوع الخلق الذى يضيق به «فدا» وسيثور عليه. ينشد القوال فى أواخر الفصل الأول الذى يسميه المؤلف المرحلة الأولى :

وغدير رمى بدمى

عند حقل من الفتن

نزهة الأرض من سقمى

أنا أسطورة الزمن

عند حقل من الفتن

رفة خفة النعم

عز نشوان من محنى

هو يحيا ولى عدمى

نزهة الأرض من سقمى

من غرامى بمستهن

أملى مضغة النهم

لفنى الخصب فى كفنى

أنا أسطورة الزمن

تاج وهم من الهمم

ضيف روض بلا فنن

غرد فى دجى الصمم

أنا أسطورة الزمن..

«زينة» ـ الراقصة فى الفصل الأول ـ بمثابة الرمز لهذا الحرص المادى. ورقصتها بمثابة لذع فى الشعور فى نظر القوال ذى الضمير القلق، حين يطلب منها أن ترقص، قائلا: «... وهذا الصعيد شراب الدماء، دعى جلبة البدن تقرعه. وعلى وجه الحقل تصورى فاقذفى زفراتنا». ولا يضيق الإمام بموقف زينة وهى ترقص، لأنها هدهدة للعزائم، كى تظل فى مواطئ اللذائذ، وفى سفح الوجود. وعنده أن هذه البهجة لاخطر فيها متى لزمنا القصد، فهى بمثابة الدرع ضد تكتل القوى فى وجه الإمام الرجعى المستبد.

وعلى الرغم من ذلك تسرى فى حنايا نفوس الفلاحين نزعة مستترة نحو الخلاص، فيصيح أحدهم على ذكر السفح : زمنه غذائى أم أنا الذى يغذيه؟» ويظهر القلق لدى القوال، بخاصة، فى عبارته وفى نشيده السابق. وهذا نوع من التجاوب مع ثورة «فدا» المزمعة لتخليص الفلاحين من ميوعة إرادتهم. فهم بحاجة إلى رجل، وإلى مغامرة. ولن تجدى النصائح بل لابد من قدوة .

والكسيح والأعمى بمثابة تجسيم لجانبين من جوانب النقص الخلقى لدى الشعب : فهما مستأثران تعوزهما «يقظة الباطن» على حد تعبير «فدا». والأول منهما رمز لشلل الإرادة، والثانى رمز للغفلة عن الآخرين. وهذا ما يعبر عنه الإمام حين يريد أن يثبط همة «فدا» كى يقعده عن المغامرة : « . . تأمل فيهما : (يومئ إلى الكسيح) هذا نصيبه قدمان عصفت بهما رعدة الجزع. . (مهلة يومئ إلى الأعمى) أما هذا فأصبح نظره لا يدور إلا فى إنحلاله الباطن». وفكرة الكسيح والأعمى، وأن كليهما يتمم صاحبه، كما يحكى عنهما بشر فارس، مشهورة فى الإنجيل، ولكن بشر فارس يستغلهما رمزياً فى المعنى السابق .

على أن بين هذين وبين «فدا» شبهاً يضيق به الإمام كذلك. فمبدؤهما يتمثل فى الخلق الذاتى يقوم فى وجه الجبروت واضطهاد الفرد. ذلك أن «فدا» ينشد الخلاص فى قدرة فدائى مغامر. وهى سمة مسلك الذات المتحررة فى وجه الجماعة الطاغية بنظمها، على حين يحرص الإمام على مبدأ طمس الوعى الفردى، كى يساق الشعب سوق القطيع. وهم يحرصون مثل «فدا» على التفرد، ولكن تفردهما أثرة، فى حين هدف

«فدا» إجتماعى على نحو ما أشرنا فى شرح معنى الموقف العام للمسرحية وكما سيتضح من حديثنا فى بقية الشخصيات وتطور موقفها. وهذ الوشائج المختلفة بين الأعمى والكسيح من جهة، وبين الإمام «وفدا» من جهة ثانية، هى التى تجعل لهاتين الشخصيتين وظيفة فنية فى الصراع الفكرى التجريدى للمسرحية .

وإنما كان القوال أشد القوم حساسية فى ترجمته للقلق الخبئ فى نفوس الفلاحين وموقفهم، لأنه أخ القيثارى. وللقيثارى وظيفة نفسية فى إثارة الخواطر. فالأنغام سبيل السمو بالإرادة وإثارة المشاعر نحو المجهول، وشحذ الهمة فى طريق المغامرة : «فزينة» ترى أنه «لا يرد الرمق إلا القيثار»، و«فدا» فى الأعلى لم ينفرج أمامه المضيق إلا بأصداء القيثار. وحين تبدد النغمات أبخرة الحقد. وأنغام القيثار تثير الهمة، لأنها تحرك مشاعر الحسرات، فتدفع للخلاص. يقول «هادى» : «وهذا الضارب بالقيثار سقام الوحشة فى تناغيمه، لكن جولانه فى أتون الدنيا يلفح ألحانه، فيجددها بحاثة عن الحسرة» . وهذه الحسرة تنقلب إلى ولولة لدى المخاطرة. يقول فلاح مشيراً إلى القيثارى فى الفصل الخامس (المرحلة الخامسة) : «هذا نكرهه. . يبكى بغير دموع». ويجيب «هادى» : «لأنه من صمت المحنة يستنطق العبرة، ولكم يترك الولولة». وتعقب زينة : «لا ريب أنكم أعداء الدوار» . وفيما يخص القيثارى والقيثار، نحن فى مجال الرمز العام، وفى مجال صوفى كذلك إذ يرى الصوفية السما أساساً لسمو الروح كما يراه الرمزيون أقوى دعامة للإلهام، ولكن المؤلف يجعل للقيثار وظيفة فنية أيضاً، لارتباطه بمغامرة «فدا»، وبمشاعر الجماعة .

وشخصية «زينة» ثم شخصية «هنا»، أشد ارتباطاً بالموقف وبالخطر النفسية والآراء الفلسفية لدى «فدا». وكلتاهما تمثل نزعة خاصة تتيح «لفدا» أن يفضي إلينا بآرائه، وكلتاهما مفتاح هام لفهم الموقف فى المسرحية، ثم لفهم شخصية «فدا» نفسه ولذا نتحدث عن الشخصيات معاً فى ارتباطها بعضها ببضع .

منذ بدأت المسرحية يبدو «فدا» إرادة خالصة، وعزماً مشبوباً. وحول هذه الصفة تتجلى فضائله ونقائضه، وهذا سبب إعجابنا به، وسبب إخفاقه فى النهاية كذلك .

وليست العزيمة أو الولوع بالمغامرة مجرد فكرة عابرة لدى «فدا»، بل هو مبدؤه الذى كرس له وجوده. وهو لا يعده مبدأ ذاتياً فحسب، ولكن بمثابة شعار إجتماعى يتحقق به وجوده ووجود مجتمعه معاً. فهو المبدأ بمجرد التسليم به عملاً، ولهذا ينتهى إلي وجوب التضحية بالنفس، ولكن النفس ليست أهلا للتضحية. ولا تجدى تضحيتها، إلا حين يكون وجودها ثرى الجوانب، بحيث تكون فى تضحيتها قدوة. فبدون حمية لا رسالة للإنسان. ولن يعرف امرؤ ماذا يكون القضاء. ولكت قد كتب بحروف من نار أن على المرء أن يحتفظ فى المحنة بصلابة عزمه حتى النهاية. ولا نجاة بالمساومة، ولن يغنى شيئاً عرق القلق.. إذا لم تستطع فلا عليك، ولكن لا عذرا إذا لم ترد. وباسم هذه الأفكار يقف «فدا» موقف العداء من روح الفلاحين الممثلين دهماء الشعب فى المسرحية، كما سبق أن ذكرنا. وأشد ما يضيق به «فدا» هو الحلول الوسط. فلا شيء دون التضحية بالدم. ومن وقف بإرادته دون ذلك لم يحقق ذاته، فليس أهلا

للحب، لأنه ليس حباً، ذلك أن حياته موت. وهذا سبب سخط «فدا» على «زينة». فهي فوق الدهماء لتعلقها بمن سمت إرادته، ولكن مسئوليتها أكبر، لأنها لم ترد هذا السمو بعد أن شعرت بالقلق من أجله. ولذلك نرى «فدا» أصم على ندائها. تقول «زينة» في المرحلة الأولى (الفصل الأول) : «حبه لي.. هل استطعت أن أثيره تهز النسمة معبداً من الرخام ؟ تنوح تموت عند عتبته..» وفي «زينة» شطر شعبي برضوخها إلى اللهو، ورقصها ترضية لمسرة اللفيف، وشطر آخر تتجاوز أحاسيس الدهماء، وتنفرد دونهم بالتعلق «بفدا» في مغامرته. وكيف «لفدا» - ومبدؤه ما ذكرنا - أن يرضى منها بالموقف الوسط ؟ عليها أن تكون هي هي أولا، أي تحقق ذاتها بجهدها، فلا توزع مشاعرها أو تبعثر جهودها حتى تتسق مشاعرها مع من تتعلق به. ولكي تكون هي نفسها عليها أن تعتنق مبدأ التضحية، وتسلك طريق المحنة ماضية في الشوط حتى النهاية. فها هو ذا «فدا» ينصحها : «هي نفسك لنفسك، هي لك أولا.. لا تعظم الهمة ولا تنجح إلا إذا وافقت معدن الذي يتلقيها.. هذا ضارب القيثار يفد علينا وقد تنسم الأحاديث من أفق إلى أفق فيقول : هنالك إله لم يرض إلا بلحم ابنه دماً وقرباناً.. الشمس تحترق لتنشر الشعاع». وعلى حسب هذا المبدأن تَفهم هذا الحوار بينه وبينها.

« **فدا** : عجيب أن تهبي نفسك لي أهون من أن تهبيها لنفسك.

زينة : لا أجدني إلا ساعة أهيم في طلبك، أتعقب طفراتك وهدأتك .

فدا : ظل يلزمني، ما نغعه ؟.. هل أجر ميتة ؟ .

زينة : إن الهوس الدائر في سماتك كفيل بأن يبعثها .

فدا : الحياة لا تأتى من الخارج .

ومبدأ «هى نفسكَ لنفسك أولا» يذكرنا بمبدأ «براند السابق فى مسرحية إبسن، وهو مبدأ يتكرر فى تلك المسرحية، وتعبير إبسن عنه واضح : «كن أنت نفسك أولاً » .

وزينة رمز الإنسانية المترجحة تشعر فى غموض بطريق الخير، ولكنها تتردد فى سلوكه، يعوزها مهماز العزيمة والتضحية. وهى لذلك ليست أهلا للحب. ويمكن أن يقال إن الحب الذى يعوزها هو حب القسوة عليها كى تفيق، وهى قسوة تتفق ومبدأ «فدا» فى اعتناق التضحية، وفى العزيمة المجردة. ونوع قسوة الحب هو الذى منحه الله ابنه على حب العقيدة المسيحية، فقد أحبه، ولم يرض بسوى دمه قرباناً. وهنا أيضا نعود إلى «براند» إبسن. تقول أ«نيس»-زوجة براند وحبيبته فى الفصل الثالث من تلك المسرحية : « ولكن سيهجرك كثير من النفوس إذ تتطلب : أو لا شيء » . ويجيب براند : ما يدعوه العالم حباً لا أريده، ولا أعرفه. إنما أعرف حق المعرفة حباً كحب ليس مائعاً ولا ديعاً، بل قاسياً حتى أهوال الإحتضار، يريد الله أن تكون لمسات الدلال لطمات. ففى الزيتون، بماذا أجاب الله ابنه المرتاع يتوسل إليه قائلا : أزح عنى هذه الكأس من العذاب؟ هل أزاح عنه الكأس مرة؟ كلا : فكان عليه أن يشربها حتى النهاية ». وما أشبه إجابة «زينة» حين طلبت من «فدا» أن يرفعها إلى سماواته-فيما سبق أن ذكرنا لها من نص-بإجابة أنيس لبراند حين قالت فى مسرحية إبسن : «نعم، ليكن الأمر كما تقول . أه! ارفعنى إلى حيث تصعد، قدنى إلى سماواتك فى الأعلى، لدى قوة الحميا، ولكن دون

بسالة، أحياناً يعروني خوف، وأشعر بالدوار، وتثقل بي قدماي نحو الأرض». ويعقب «براند» على قولها بأن مبدأ هي التضحية عام للإنسانية جميعاً : «أي أنيس !! هذا أمر لجميع الناس، لا حل وسط، أبداً..» فالحلول الوسطى جبن. يدين الإنسان عمله إذا وقف به دون النهاية، وفي نطاق الشكل. حكمة «يجب أن تلحظ لا في مجرد القول، ولكن في سلوك الحياة» . وهذه القسوة عند براند هي ما يفهم من معنى الحب المفضل عنده حتى تستقيم الإنسانية ـ شأنه شأن «فدا» تاماً في مسرحيتنا ـ وهو لذلك يسخر من الحب في معناه الدارج، الذى تتعلل به ميوعة الإرادة. يقول براند معقباً على ما قاله الطبيب الذي نصحه بالاعتدال في مسلكه وبالتخلي عن قسوته : «الطريق ضيق وعر. يهجرونه تعللا بالحب. ويتبعون المهيع الذلول الآثم، معتمدين كذلك على الحب، ومن ينشد غايته، دون جهد، يأمل في النصر عن طريق الحب ومن هو على يقين بأنه في ظلال، يتلمس له ملاذاً في الحب..». وتكرر هذه الخواطر مراراً في مجرى مسرحية إبسن، كما تردد مراراً كذلك في مسرحية بشر فارس. ولنكتف بذكر بعض شواهد عليها من المسرحية العربية : يقول «فدا» «لزينة» : «ميزان الحق لا يعتد إلا بعد خوض في هول المحن.. وكذلك يقول : أحب فيك ما أحبه لك.. أين القربان حتى يطيب جو أملك برائحة الثقة، فيعينني على صون إرادتي من كل خبث ؟» وكذلك يكرر «فدا» «اسمي يمزق.. لم لا يكون للفورة أيضاً في حق طلب القربان ؟».

ومن ثم نوفق بين ضيق «فدا» و«زينة»، تبدو شخصيتها فرصة بإيراد

جوهر مبدأ «فدا» وأثر هذا المبدأ. ذلك لأنها رمز الإنسانية المبلبلة الخاطر التى ضحى «فدا من أجلها. و«زينة» من أجل ذلك أبرز من شخصية «هنا»، إذ أن «هنا» تذوب فى شخصية البطلو لأنها بمثابة تجاوب تام معه. فهى مؤمنة كل الإيمان بفكره الجسور، مهيأة سلفاً لقبول تضحيته من أجل النصر. وما أشبهها بشخصية أنيس» بعد زواجها من براند فى مسرحية «براند» لإبسن. فكل من «فدا» أو «هنا» بمثابة نشاز فى جوقة الجماعة، كما تقول «هنا» بعد صمود حبيبها «فدا» فى أوائل المرحلة الثالثة (الفصل الثالث) من المسرحية: «نحن كالنقرتين على صدر دفء كلتاهما الآن فى سبيلها، سوف تشتبكان يوم يدوى طبل النصر وقد نشز الأوزان الدراجة حينئذ يلتصق قلب بالقلب يقتسمان عبء الغبطة». وهذه الغبطة المزلوفة لما يحن وقتها. فقد ذابت «هنا» فى سبيلها روحا رقيقة صافية، ولكنها نفذت إلى صميم دعوة فدا، ولم تقو - روحا - على تحملها، ففاضت نفسها، وكأنها تتويج لما فى التوراة من أن من رأى الله مات.

و «هنا» - بصفاتها - أهل للحب، الحب العطوف، حب الحنو، هىَ صورة للإنسانية فى مستقبلها. وكذلك كانت «أنيس» بالنسبة لبراند مع تفصيل يطول إيراده هنا. ومن خلال الشخصيتين. «زينة» ثم «هنا» تتجسد فكرة «فدا» فى التضحية. فهو معتز بذاته إلى حد الكبرياء، حتي إنه يقارن نفسه بعيسى الرسول، ولكن في سبيل أى مبدأ يحرص «فدا» على التضحية»؟. فالتضحية غاية فى ذاتها، لأنها درس الشعب أن يتسامى بإرادته فيثور على القيود التى يمثلها الإمام. وغاية ما نفهمه أنه

يضحى من أجل غيره، لا لنفع خاص به. فالانطواء والأثرة عمى وتخبط، كما يقول «فدا» : «أى والله ! لا أجد مروءتى إلا حين أجد همتى قادرة على حياة غيرى.. تفهموا ما أقول : إنما تنشط حياتى عندما أقدر حياة غيرى حق قدرها. من أى وجه أقدرها إذا امتنعت على؟ (الأعمى يقبل ويدور حول «فدا» حاملا الكسيح. «زينة» بين إعجاب وفزع) لابد لى من حياة غيرى (مضطرباً) لأن حياتى لا تخضع لى» .

وطبيعى أن يثير «فدا» بمبدئه جميع القوم على حوله، وإن نال إعجاب بعضهم ولهذا يرمى بالقسوة النفوس التى «تخلت عن جوهرها» فى نظره. وتنذره «زينة» قائلة فى الفصل الثانى (المرحلة الثانية) : «ويلى منك ! الظلم جالس فى صدرك أنت. لا يبلغ رب ولا عاشق قسوتك ! أراك ترفق يداً جبلتها من ثلج، فتمسح بها قلباً أنت خلعته وصلبته..، ثم تتنبأ له أن «ستكون أنت القربان». ثم تقول له في الفصل الرابع (المرحلة الرابعة) «ضللت الطريق، خفيت المعالم على وجدانك لما طوقته بالقسوة..» . ثم فى الفصل نفسه تتجاهله بعد صعوده ثانيا : «.. إن الدوار الذى ترعاه فى نفسك أبلغ هولا وأبعد استهواء.. أتراك جربت الحب؟ هل تدرى؟ تطالب الحب بما يفزع الحب نفسه.. تبتغى الملء الطافح...» .

هل لنا أن نذكر القارئ بأن «براند» اتهم كذلك بالقسوة فى مسرحية إبسن السابقة الذكر والتي تقارن بين الموقف فيها وفى هذه المسرحية؟.. إتهمه بها الفلاح حين نصحه «براند» أن يعبر المهالك لإنقاذ ابنته، فدعاه أن يخاطر بحياته فى سبيلها (فى الفصل الأول المنظر الأول) فقال له

الفلاح إنه يرهب الموت، لأنه خلفه آمه وأهله ينتظرونه، فأجاب «براند» بأن عيسى كانت له أم. وقد ضحى. فتردد الفلاح برغم قوله براند. وهنا يقول له براند : «عد! فحياتك طريق الهلك! أنت تجهل الله، والله يجهلك» ويصيح الفلاح على الأثر : «كم أنت قاس!». وبعد ذلك تتهم براند بالقسوة أمه كذلك حين يطلب منه التبرع بكل مالها، لتموت عريانة من أدناس المال طلباً للنجاة، ويأبى أن يراها براند في احتضارها إلا بعد النزول على رأيه. فتقول له : «إن الله ليس في قسوة ولدى..» ويلفته الطبيب ـ الذى زار ابنه المريض ـ إلى الخطر الذى يتعرض لها الابن، وأن عليه أن يهاجر من المكان تأدية لواجبه. وهنا يقول الطبيب : «دون في كتابك الثرى بالمعانى جرعة مألوفة من الإرادة الإنسانية، فإن حساب الإحسان، أيها القسيس، صفحته بيضاء لا رسم فيها في كتابك».

ولا سبيل لنا إلى استقصاء الشواهد التى يلتقى فيها «براند» مع «فدا» في هذه القسوة في الموقف، وهى القسوة التى يعدها كل من «فدا» و«براند» نوعاً من الحب فى سبيل المبدأ، وكلاهما يحب فى سبيل التضحية وكلمة «الدوار» تتكرر كذلك لدى الشخصين.

وقد أشرنا من قبل إلى عناية «فدا» بالنصر على أن التضحية عنده مقصودة لذاتها لزلزلة الرخاوة فى طباع القوم. ثم كان إخفاق «فدا» نوعاً من النصر. وكان الربح فى خذلانها لنفسه. يقول هادى متوجهاً إلى القوم، ومتحدثاً عن مغامرة أستاذه التى رجع منها بالإخفاق بعد أن وجد «هنا» قد ماتت فى المرحلة الخامسة (الفصل الخامس) : «يالرقائق السر! الحمد لله، أزعجت ظلالا أغفيتم عند هدأتها البلهاء.. أقليل هذا؟» ثم

يقـول بعـد ذلك : «مـضـى إلى العليـاء يسـتـطلع، هل وجد ؟ لـيس المهم أن يجد » .

ونتـسـاءل الآن لماذاأخـفـق «فـدا» ؟ وهـل بين نـوعي الإخـفـاق في المسـرحـيـتين صلة ؟ إنه لا يعـرف أن النبـات الذى يخلـد فى نقـرة الجـبل أسطورة وفي المسرحية نفسها ما يدل على الريبة فى أن الأعمى والكسيح قد أكـلا منه . وقد أوردنا من قـبل ما يدل على أن «فـدا» إنما قصـد إلى فضح السـر حتى تزول هذه الرهبـة للعالية، وهى الرهبة التى تذل أعناق القوم. هنا يذكـرنا إخفـاقـه أيضـا بإخفـاق» براند» . فإخـفـاق كـلا البطلين ثمـرة القسوة التى اشتطا فـيها باسم الحب . فخلا قلبيهـما من العطف . ويتعرض «براند» فى الأعلى للبلاء من روح الشيطان ومن قسـوة الطبيعة أمام الموت وتحت ركـام الثلج فى الأعلى يصـيح : «خبـرنى يا إلهى، أمـام الموت . . ألا يمت بـصـلة إلى الـنجـاة أن يريد المرء مـا يريد بكـل قـواه؟ . .» وهنا يرتـفع صـوت من ثنايا جلبـة ركـام الثلج المتـهـاوى يسـحـقـه : «الله إله المحـبـة والإحـسان» . وفى الأصـل يعبر إبسن عن المحبـة والإحـسان بكلـمة لاتينيـة، تتـضـمن فكـرة الحب السـمـاوى والعطف . وكـذلك «فدا» فى مسـرحـيتنا، ضـل الطريق لأنه إفراط فى غلوه، فخلت صـفـحة حياته من العـطف، وعلا بمبـدئه فوق القـدرة المألوفة . وقـد بلـغ به الحرص على تجديد قوى الناس إلى درجة الحقد عليهم . فغشـت سحابات الحقد عليه الطريق . فحين يعود «فدا فيجد «هنا» قد ماتت لأنه لم يلق بالحجر ليخبرها أنه حى، يكـون هذا آخر مظهر لقسوته على الناس، فـقد نسـيهـم على حين هو يشتط فى مبدئه من أجلهم، ولـكنه يسـتـمـر فى الرهان بصعـوده ثانيـة، فيـستـوقفـه «القـوال»

متسائلا : خبرنا أنت الذى يجسر على مطاولة الأبدى : هل وجه الأرض باطل؟. وهنا يستخلص «فدا» معنى الدرس الذى ألقاه على الشعب بمغامرته حين يقول : «باطل؟» (ينفى بإيماءة ثم يتماسك) قد يكون.. من جراء الدم السمح الذى يبذلونه في غفلة.. آلام الشر تغدو غرور الطين. (مهلة) الأرض كمثل السماء، جدير بها أن تكتسب، لكنها لا تمنح كنوزها حرة إلا إذا استعرت بجمرات الأنفس الزكية، فيعتز عليها كل هين، وفيها يتأصل كل عارض، حتى تفاهة الرمال تتبخر في تماويج سراب يرق له خاطر متشوق.. إنما العدم لنا، نحن البشر، إذا لم نمد حبالنا إلى قبة الخيال» .

والذى ينص عليه «براند» فى مسرحية إبسن ـ من أن حياته كانت بمثابة برق خلبت أبصار القوم وقتاً قصيراً فى مجرى حياتهم الحزينة الوديعة الرتيبة كى تتفتح بصائرهم ـ يحرص مؤلفنا أن يعبر عنه على لسان «زينة» و«هادى» فى المرحلة الخامسة (الفصل الخامس) من المسرحية العربية،. «ففدا» لدى «هادى «وزينة» مثار إعجاب بهزيمته. وها هو ذا هادى يقول مشيراً إلى فلاح : إذا انهد الفلاح فإلى غير نهضة، تربة أكول مصت عظامه حتى صبابات الضنى، وهو راض يستمتع ببضع سنابل.. أما هو (يقصد فدا) ـ هو الذى كتم فى رئتيه مثل جلجلة الرعد ـ فمغنمه أن يطرح العدم الذى يحصره، لكى ينهض بعبء الكون». ثم يقول «هادى» مبيناً سبب الإخفاق، ثم طريق البعث عن طريق الإرادة التى وجههم إليها «فدا» : «قتل الرب المحدث نفسه، ولن يبعثه إلا بشر. سيأتى يوم أتسلق فيه منارة الأبد، فاسأل بهاءها ما يقتضيه الفوز من

عروق تنفجر» .

وقد أصبح القوم بعد «فدا» يحدقون في العلياء، بعد أن كانوا يرهبونها. وهنا يتزعزع الإمام، يعارض الحميا الوليدة في أذهانهم، لأنه - وهو الرجعي في وجهته - يخاف أن تهيب الحماسة بالمشاعر، ولكن «زينة» تبارك هذه الانتفاضة، وهي كما قلنا رمز الإنسانية التي زلزلتها رجفة المغامرة في طريق البعث ،ها هي ذي تشيع «فدا» في صعوده الثاني بهذه العبارات: «متى تنزل به فزعة أخرى؟.. حمالك الله نقضة بعد هذه وسرعان ما يهيب بي جناح كشاف حتى الشوط الأخير..» . ولا يزال «فدا» حياً - بعد موته - بدرسه للشعب في مغامرته، يسير على إثره «هادي» كما توصيه «زينة» قائلة : مهلاً «هادي»، إنه لا يزال فيها (في العالية) مهلا «هادي»، إنه لا يزال فيها (في العالية. إليه يحدقون ولن يكفوا. يا له من نصر ؟ ما حسبتهم يبلغونه.. نصر عابر؟ نعم هل للبشر أن يفلحوا في قطع الحبال تشد سواعدهم إلى ذبذبة الجبن؟ إرخاء الحبال برهة بعد برهة، ذلك كسب عظيم (بعد مهلة) هب أستاذك ثقب المحظور، إلا أن كره البشر الإعجاز لن يبطئ أن يلحم الثغرة، أما هو فلن يغيب عن البصائر أبداً (في بطء) الباقي سر ما ذهب.. أن يترك المرء الأرض عن رضى، ذلك سبيله إلى الدوام. يترك الأشياء كلها حتى الحب، تمجيداً للحب...» وإنما الموت بالتضحية خلود، و«الجرم هو أن نهلك تحت شفاعة ظلم»، كما يقول «فدا» بعد أن فقد «هنا» .

ولإخفاق «فدا» وظيفة أخرى فنية في المسرحية فقد تطور من داخله تطوره الوحيد. فهو قبل هذا الإخفاق ذو مستوى واحد. وقد غمر بحبه

«هنا» بعد أن قسا قسوة بالغة على «زينة». وهذه رمزية محضة، ولابد لفهمها أن نلحظ ما ذكرناه من قبل من معنى هاتين الشخصيتين، ولكنها رمزية مبهمة غائمة من حيث ارتباطها بباطنه لا بوقائع محددة. وإذ أن الإخفاق ذا هدف فني في المسرحية فمعنى ذلك أنه لا يقلل من قيمة الإعجاب «بفدا» الثائر في تضحيته والمتطرف في خلقه، بل يكسبه هذا الإخفاق شيئاً من الحيوية. ولهذا يحرص المؤلف أن يستخلص العبر من سلوكه، ويؤكد قيمة مبدئه على لسان «زينة» و«هادى»، وبالنسبة لأثره في الشعب حين تطلع بعد ذلك إلى الأعلى .

وليست معارضة الفلاحين بسواهم في مسرحية بشر فارس بمعارضة طبقية. ذلك إن الشخصيات كلها في المسرحية شخصيات شعبية، فيما عدا الإمام. وظل كلها من الفلاحين وبيئة الفلاحين فلا يقصد فارس سوى معارضة بين مستويات فكرية وحيث إنه جعل تمرد «فدا» منصباً على ميوعة الإرادة، وإنكباب الناس إلى الأرض فقد اتخذ من الفلاحين مثلا لهذه الرخاوة لارتباطهم بالأرض. وبهذا تتخذ صفة «الفلاحة» في المسرحيةس طابعاً رمزياً أيضاً. ونظير ذلك في مسرحية «براند» حين يدعو براند لفيف الأقاليم «عبيد الأرض» لأنهم أسار ميولهم الدنيا .

و «فدا» في المسرحية يرفض مبدأ الإمام الرجعى الذى يقيس الناس بمعيار واحد كأنما يصبهم في قالب كي يظلوا مكبلين بقيود القوانين والسنن الرتيبة، فيتاح له بذلك أن يحتفظ بطغيانه. و «فدا» يأبى سلطان المستبد بالجماعة حين تنطمس شخصية الفرد، لأنه ينشد بدعوته صلاح الفرد كي يكون الوحدة القوية لبناء مجتمع فتى وها هو ذا يرد على

الإمام قائلاً : «استبدبكم؟ الى مِن افترائك! الاستبداد بالعشيرة من فجور المستهتر بالسيادة وسفه الفاشل المتعالى». ولكنه فى الوقت نفسه ينشد توحد الكل في مجتمع لا مكان فيه لموتى النفوس ولا لعبيد الغفلة وأسراء الرخاوة، على أن يكون هو على رأس هذا الكل المتوحد، بعد أن يقهر نواحى الضعف فيه فيبدله خلقاً جديداً : «الهاوية الصدع، المطلع المطمع، المسقط الخادع، كل هذه يسويها نظر تصوبه النية خالصة.. ويوم انحدر إليكم ـ ناسكاً طاف بزوايا الغيب ـ سوف تطيحون عند قدمى، كأنى الآن تطن فى مسمعمى صرخاتكم، تلتفون على وتسألوننى أن أفتك بهذا الكسيح وبذا الأعمى، لأنهما فتشا وقلبهما خلو من اليقظة». وهنا يجب أن نفهم أن «فدا» لا يقصد من قومه أن يطيحوا عند قدمه لأنه سيستبد بهم، فقد سبق أن أنكر فى صراحة هذا الاستبداد، كما أنه يعارض كل المعارضة مبدأ الإمام فى النظر إلى الشعب بوصفه أدوات لعظمته. وفى هذه المعارضة يتمثل جوهر خلقه أراد أن يمحو ـ بمغامرته ـ وجوه الضعف التى مسخت وجوه الشعب، فينساق الشعب إليه، ويتوحد معه مبدأ ما يقصده حين يريد الظفر بانتصاره القاهر الظافر فى وقت معاًعلى نحو ما عبر عن ذلك بودلير من قبل : «عظماء الناس قاهرون لأممهم نفسها» .

ويلتقى هذا المعنى «فدا» حين نشد من شعبه كلا لا يتجزأ، حيث يرى الله فى هذا الشعب حفيد آدم وقد عاد قوياً فتياً وسبق أن أوردنا نص ذلك من تلك المسرحية .

وليس ذكر «فدا» للنسك وزوايا الغيب إلا ظاهراً صوفياً يستر الفكرة

الإجتماعية وراءه، كما تقطع بذلك النصوص المتوالية في المسرحية. وما أشبه شخصية الإمام غي مسرحية بشر فارس بشخصية عمدة الإقليم ثم بشخصية العميد الكنسي في مسرحية «براند» .

أما وقد ذكرنا مسرحية براندِ لإبسن، ونحن بسبيل شرح الموقف ومغزاه في مسرحية بشر فارس، فإننا نشير مع ذلك إلى الفروق الكثيرة المتعددة الفسيحة بين طرفي الموقف في المسرحيتين كلتيهما. فبناء مسرحية بشر فارس - كما أشرنا من قبل - يعتمد على مجال منطقي تدور فيه أفكار تتصارع، على حين يركز إبسن الموقف على أعماق نفسية وإجتماعية، يتضح فيها الموقف من خلال الواقع النفسي الرهيب المروع. وهذا أمر يطول شرحه ويقصر المجال هنا عنه، على أننا لا يعرونا أدنى شك في تأثر بشر فارس بمسرحية براند تأثراً عميقاً في الموقف العام، وفي كثير من التفاصيل التي أوردنا بعضها .

وقد ألف إبسن قصة سماها «براند الملحمي». وعلى الرغم من أنه لم يتمها، فقد حولها هي نفسها إلى المسرحية التي سماها : «رجل»، طبعها في القاهرة عام ١٩٤٢م ثم حولها هي نفسها إلى مسرحية باسم «جبهة الغيب» التي نتحدث عنها .

وقد قلنا إن إبسن صور شخصياتها تفيض حيوية وعمقاً في بعدها النفسي، وكذلك جعلها متصلة بالواقع الإجتماعي والسياسي في الفترة التي ألفها فيها : فقد كانت فترة صراع بين الألمانيين وشعوب الشمال، وكانت الحرب قائمة آنذاك بين بروسيا والدانمارك، وهي الحرب التي انتهت باقتطاع جزء من الدانمارك، وفيه مقاطعة سيلفيج، وقد تعرف

إبسن ببعض من اشتركوا فى الحرب من الجنود ومنهم «برون» الذى عرفه فى روما، حيث كان يقيم فى تلك الفترة التي كتب فيها قصته : «براند الملحمى»، ثم مسرحية «براند» واسم هذا البطل المسرحى قريب من الجندى المذكور كما هو واضح. وكل ما. وكل ما كتبه إبسن فى تلك الفترة يفيض ضيقاً بضعف من كان يدعوهم شعوب الشمال، وفيها وطنه، كما أن فيها الدانمارك - ويفيض كذلك بغضاً وحقداً لا يعرفان اعتدالا على البروسيين والألمان. وقد ذكرنا أنه كان يقيم فى روما آنذاك، ومن رسائله فيها رسالة يسخط فيها على جماعة من الدانماركيين ذهبوا إلى كنيسة كان قد مدح فيها أحد القسس الشعب الألمانى، ودعا لانتصار بروسيا. فرأى إبسن أن مجرد الذهاب إلي ذلك المكان الذى مدح فيه الألمان كفران بالوطن. يقول فى تلك الرسالة لصديق له إذ يذكر سخطه على أوائك الدنمراكين : «يمكن أن تتصور إلى أى مدى عرانى الغضب عندما كنت أجد نفسى وسط قطيع هزيل، وحين كنت أشعر بالابتسامات الخبيثة من خلفى . .» وإذن فإبسن - وتبعا له بشر فارس - يرى كلاهما أن القوم بحاجة إلى «رجل» تشير همته المتطرفة حمية شعب متخاذل، وكل منهما يتطلع إلي توحد الشعب مع بطله المستهين بالمغامرة والفداء. وقد حرص كل منهما حرصاً تاماً على ألا يحدد شريعة هذا البطل، واكتفى أن يتخذ منها إطاراً تصويرياً لموقف هو فى جوهره مدنى إجتماعى سياسى .

ولكن أى أحداث أثارت بشر فارس حين كان يكتب مسرحيته ويصور موقف بطله ؟ إن تاريخ نشر القصة الأولى : «رجل» - وهى التى حورها إلى

مسرحية - يرجع إلى عام ١٩٤٢م، ولابد أن نرجع إلى أحداث ما قبل تلك السنة لنرى ما أثار ذهن بشر فارس إلى تصوير الموقف تصويراً رمزياً ظليلا كثيف الظلال، يستتر وراءه معانى إجتماعية وسياسية هامة. وربما كان يقيم بشر فارس خارج مصر، فى بلده الأصلى : لبنان، حيث الجبل الذى ألفه فى حياته، وصوره بالعالية فى المسرحية. ولابد - لقطع برأى فى ذلك - من الرجوع إلى تفاصيل حياة بشر فارس فى تلك المدة، إذا قدرنا أن عمله لم يكن سوى محاكاة لآراء لم يستغرق فيها بواقعه، ولم يفعل سوى ترديدها. وهذا ما على أصدقائه ومعارفه أن يفعلوه .

ومسرحية «إبسن» فيها هضم للواقع، وتمثيل له فى آفاق نفسية بعيدة كثيرة الاتساع، ولكن معانيها مستقلة تقوم بنفسها، ولها من جذورها النفسية ما يجعلها وحدة مستقلة لا يتوقف فهم رموزها على تعرف ملابسات صاحبها، وإن كان الوقوف على هذه الملابسات فى فترة كتابتها ما يكشف عن مغزاها العميق من واقعه هو، ولم يفعل ذلك بشر فارس. فمسرحيته غير مستقلة بذاتها، ويفترض فيها أن مبررات الموقف من الواقع معروفة لدى المشاهد سلفاً، مستقرة فى ذهن القارئ من قبل بدئه القراءة، فلا ينير له المؤلف السبيل من تصوير حادث إجتماعى أو تحديد معالم أو أبعاد. وعلى الرغم من ذلك لا ينبغى أن يمر هذا النتاج الفريد فى أدبنا المسرحى دون تقويم له، حتى يكون خطوة لنمو أدبى آخر يتجاوزه باستيفاء أسس النضج الفنى الذى به يغنى أدبنا فى مجال جديد قد تحقق نظيره فى الآداب العالمية .

الهوامش

(١) نعرض أولا المسرحية من وجهة فهمنا لها مع تحليلنا للشخصيات وموقفها في المسرحية، ونلحظ أن كتبوا من نقادنا فيها قد فاتهم جميعاً معنى الموقف الحقيقى .

(٢) المرحلة الأولى «الفصل الأول» ص ٦٣ ,

(٣) وهذه الصوفية هي جوهر الموقف في نظر من تكلموا في المسرحية من قبل .

(٤) Brand مسرحية ألفها إبسن عام ١٨٨١ ، في خمسة فصول، وفيها «براند» قسيس شريعة يحرص المؤلف على عدم تحديدها . يدخل في صراع مع اللفيف الذى يعيش فيه من الناس. وهو متطرف، له أطماع غير محددة، يجيب فيها نداء باطنه، لا يقبل الحلول الوسط، غضب على أمه لأنها آثمة ببخلها، ولم يرض منها إلا أن تتصدق بكل ما لها كي تلقى الله طاهرة من المادة، ثم يضحى بابنه في سبيل واجبه، ثم يضحي بامرأته كذلك. ويبنى كنيسة يعلن فيها شريعته : التضحية. وينقاد له الشعب أولا، ثم ينصرف عنه. ويذهب هو إلى كنيسة «الأعلى» ويسمع أصواتاً تهيب به أن «الله إحسان ومحبة» .

* عن كتاب «في النقد المسرحي» دار العودة بيروت ١٩٧٥م.

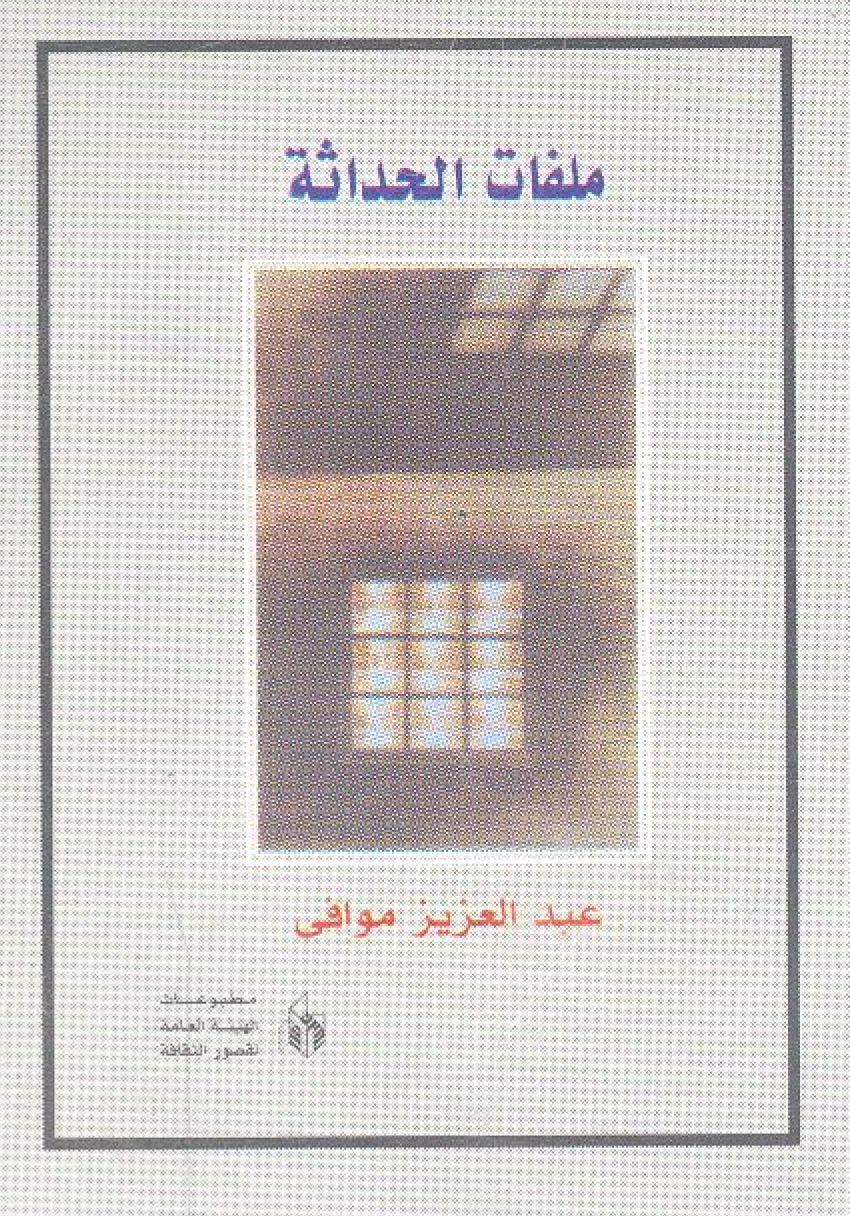
من إصدارات السلسلة

١- أشهر الأوبرات (مترجماً) .... د. محمود الحفنى
٢- إسحاق الموصلى .... د. محمود الحفنى
٣- الموسيقى العربية .... د. محمود الحفنى
٤- ياللى ع الترعة حود ع المالح .... رشا رفعت شاهين
٥- صور أدبية .... على أدهم
٦- صور تاريخية .... على أدهم
٧- العرب فى إسبانيا (مترجماً) .... على الجارم
٨- الأرض والمياه والإنسان .... جماعة تحوتى
٩- الوتر المشدود .... زغلول عبد الحليم عبد الله
١٠- وقائع استشهاد إسماعيل النوحى- ط ٢ .... سمير ندا
١١- حوارات المستقبل .... د. السيد أمين شلبى
١٢- فصول عن حقوق الطفل .... عبد التواب يوسف
١٣- محمد «ص» (مواقف من السيرة النبوية) .... فتحى الإبيارى
١٤- شموس فى سماء الوطن .... محمد الشافعى
١٥- تأملات فى الأدب والفن .... د. صبرى حافظ
١٦- توفيق الحكيم .. بين عودة الروح وعودة الوحى ...... عبد الرحمن أبو عوف
١٧- شافع ونافع .... فتحى رضوان
١٨- مشهورون منسيون .... فتحى رضوان



- عمر من الوهم الجميل........ محمد مهران السيد
- صــــوت لابــروييـــــر................ د. أنور لـوقـــا
- أول الطريق .... صبيحة الشيخ داود
- تأملات فى المدن الحجرية ... محمد ابراهيم أبو سنة
- على الكسار فى الماجستيك............... ماجد الكسار
- مــخــتـــارات .... مــحــمــد البـســاطى

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقا)



حسين عفيف، وإبراهيم شكر الله، وبشر فارس ثلاثة أدباء، تجاهلتهم الحركة النقدية، برغم ما قدموه من إسهامات مهمة فى تاريخ الأدب.

ومن ثم فإننا نقدم هذا الكتاب كواحد من ملفات الحداثة التى احتوت عليها حركة الأدب العربى، فيما يعد نوعاً من رد الاعتبار لهؤلاء الأدباء الذين أسهموا بشكل مباشر فى تطوير وتحديث تلك الحركة فى النصف الأول من القرن العشرين.

ويدين المؤلف بالفضل - فى إنجاز هذا الكتاب - إلى الراحل الكبير الناقد د. غالى شكرى، الذى كان حماسه لهذا المشروع دافعاً قوياً لإنجازه.

الأمل للطباعة والنشر